DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

NEUNTER JAHRGANG 1912/1913

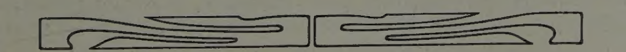
IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
G. M. B. H.

MÜNCHEN



INHALT DES NEUNTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)

Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

Seite

Bens, H., Weitere Studiennotizen über Kirchen und das Erbauen von Kirchen in Deutschlands vergangenen Zeiten 16
Endres, Dr. J. A., Albrecht Dürer und Nikolaus von Kusa 33, 78, 110
Feulner, Dr. Adolf, Die Klosterkirche in Triefenstein (Zopfkirchen I) 341
Gehrig, Oscar, Eugen Bracht und seine Schule 130
— Maria Ellenrieder 292, 328, 350
Gutensohn, E., Das Kind und sein Bilderbuch 190
Herbert, M., Das Memorare des Michelangelo 197
Hoffmann, Dr. Richard, Kaspar Schleibner 145
Huppertz, Dr. Andreas, Stephan Mattar 181
Karlinger, Dr. Hans, Rudolf Harrach 273
Mader, Felix, Der Meister des Eichstätter Domaltares (Hans Bildschnitzer) 213
Rothes, Dr. Walter, Gabriel von Hackl 309
Schmidkunz, Dr. Hans, Städtebau in Süd und Nord 121
Seidl Gabriel von 245
Staudhamer, S., Karl Burger 65

II. BERICHTE UBER AUSSTELLUNGEN (Vgl. auch IV.)

Aachen, Christliche Ausstellung. Von Dr. A. R. Maier 2
Baden-Baden, Die deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1913. Von Fritz Krauß 268
Berlin, Große Berliner Kunstausstellung 1912. Von Dr. Hans Schmidkunz 11, 17
Düsseldorf, Die Große Kunstausstellung 1913. Von A. W. Hofmann 299, 361
Frankfurt, Nachträgliches zur Frankfurter Ausstellung klassischer Malerei Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert. Von Oscar Gehrig 202
Heidelberg, Ausstellung von Frankenthaler Porzellan aus Heidelberger Privatbesitz. Von Oscar Gehrig 5
Mannheim, Ausstellung oberrheinischer Künstler. Von Oscar Gehrig 89
— Die Sammlung Dr. Lanz in Mannheim. Von Oscar Gehrig 238
— Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Von Fritz Krauß 303
— Ausstellung moderner Glasmalereien. Von Fritz Krauß 6
München, Der Glaspalast München 1912. Von Oscar Gehrig 1
— Die Sommerausstellung der Münchener Secession 1912 (Schluß). Von Oscar Gehrig 22
— Bei den Juryfreien. Von Oscar Gehrig 26
— Anselm Feuerbach-Ausstellung. Von Fritz Krauß 141
— Winterausstellung der Secession. Von S. Staudhamer 21
— Die Frühjahrsausstellung der Münchener Secession 1913. Von Oscar Gehrig 258
Paderborn, Die Kunstausstellung in Paderborn. Von Dr. O. Doering-Dachau 332, 346
Venedig, Die X. Internationale Kunstausstellung. Von Dr. O. Doering-Dachau 1, 9
Wien, Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912. Von Richard Riedl 97
— Wiener Ausstellungen. Von Richard Riedl 19
— Ausstellung ungarischer Künstler in Wien. Von Richard Riedl 25
Seite
Wien, Die Ausstellung der Jugend in der Wiener Secession. Von Richard Riedl 242
— Wiener Kunstbrief. Von Richard Riedl 296, 357

III. KLEINERE AUFSÄTZE

Barth, G., Ferdinand Keller 32
Bartmann, Dr., Künstler und Arbeiter 29
Doering-Dachau, Dr. O., Die zwölfte Tagung für Denkmalpflege in Halberstadt 167
Gehrig, Oscar, Ein Freskenzyklus im Palazzo Davanzati zu Florenz 95
Kaufmann, Dr. Fr., Lambert Piedboeuf 326
Lappe, Josef Georg, Trondenäs Kirke 58
Nockher, Ferdinand, Radierung in Bierfarbe 203
Rave, W., Christoph Hehl und seine letzten Kirchen 55
Riedl, Richard, Erwin Pendl, der Maler des verschwindenden Altwien 52
Senger, Dr., Sebastianusstatue von Riemenschneider 28
Staudhamer, S., Eine Unzuträglichkeit 137
— Leo Sambergers St Joseph 139
— Madonna von Schraudolph 244
— Ein neuer Kronleuchter 356
Stummel, Helene, Der neue Hochaltar der Apostelkirche in Köln 31
Wais, Josef, Passionsbilder von F. Hofstötter 29

Die Jahresmappe 1912 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 63
Der X. internationale kunstgeschichtliche Kongreß 93
Neues über Hausschwamm 289

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

Baden-Baden, Ausstellung der deutschen Künstler 7
Baden bei Wien, Ausstellung 30
Barmen, Kunstverein 28
Berlin, Ausstellung für Holzbildkunst 7
— Galerie Eduard Schulte 243
— Große Kunstausstellung 243
Boston, Ausstellung für christliche Kunst 96
Darmstadt, Ausstellung Eugen Bracht 7
— Deutsche Retrospektive Ausstellung 1914 176
Dresden, Aquarellausstellung 243
— Kursus für kirchliche Kunst und Denkmälerpflege 22
Düsseldorf, Ausstellung unter der Devise »Aus 100 Jahren Kultur und Kunst« 1915 243
Gedächtnisausstellung einheimischer Künstler 32
— Große Kunstausstellung 1913 243
Gotha, Frauenkunstausstellung 7
Hertogenbosch, Ausstellung für kirchliche Kunst .. 14
Köln, Ars sacra, Verein zur Förderung religiöser Kunst 307
— Kunstgewerbe- und Handwerkerschule der Stadt Köln 206
Leipzig, Internationale Baufach-Ausstellung 32
London, Ausstellung alter spanischer Meister 340
Mailand, Gesellschaft der Freunde der christlichen Kunst 206
Mannheim, Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 7, 28
München, Ausstellung des Albrecht Dürer-Vereins 308, 338
— Ausstellung Lovis Corinth 340

Seite
München, Ausstellung von Schülerarbeiten der Akademie der bildenden Künste 31
— Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst 136, 17, 25
— Frühjahrsausstellung der Secession 207
— XI. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast 1913 .... 170, 243, 340 30
— Eröffnung der XI. Internationalen Kunstausstellung 308
— Kunstverein 243
— Rechenschaftsbericht des Kunstvereins München für 1912 207
— Wiedereröffnung der Maillinger-Sammlung..... 308
— Secessionsgalerie 340
— Sonderausstellung Fritz Kunz 26
Paderborn, Ausstellung für christliche Kunst 206, 307
— Neues Diözesanmuseum 308
— Kunstausstellung des Gewerbevereins 14
Steinamanger, Kunsthistorische Ausstellung 5
Steyr, Friedhofschau auf der Heimatschutz-Ausstellung 96
Straßburg, Ausstellung von Bildern René Kuders . 171
Stuttgart, Große Kunstausstellung 1913 . 171, 243, 340
Tilburg, Kunstausstellung 14
Wien, Ausstellung religiöser Kunst in der Albertina 3
— Ausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes.. 22
— Ausstellung der Secession 28
— Exlibris-Ausstellung 27
Wiesbaden, Schweizer Kunstausstellung 28

V. KÜNSTLERISCHE WETTBWEERBE

Berlin, Wettbewerb der »Gartenlaube« 7, 96
Dortmund, Wettbewerb für die neue Kreuzkirche . 14
Dresden, Wettbewerb für kleine evangelische Kirchen 242
Karlsruhe, Wettbewerb zur Gewinnung künstlerischer Plakate für die Badische Jubiläumsausstellung 1915 32
Köln, Preisausschreiben für eine neue Friedhofsanlage 307

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

Albrecht, Josef, M. 3
Amberg, Ciseleur 28
Bachmann, Anton, Arch. 28
Balmer, Alois, M. 3
Bantle, Hermann A., M. 308
Baumhauer, Felix, M. 206
Becker, Ludwig, Arch. 6
Behn, Fritz, Bildh. 3
Berndl, Richard, Arch. 22
Bleeker, Bernhard, Bildh. 308
Board, Dr. 244
Bouché, Carl de, Hofglm. 96, 14
Burger, Karl, Bildh. 22, 243
Busch, Georg, Bildh. 96, 26, 27
Cleve, Franz, Bildh. 6
Coletti, Basilio, M. 31
Darnaut, M. 96
Dietrich, Xaver, M. 3, 171
Ehrismann, Josef, M. 243
Emonds-Alt, M. 96
Erb, Willy, Arch. 207
Feuerstein, Martin, M. 244
Frohnsbeck, Josef, Kunstschlosser 22
Gebhardt, Eduard von, M. 244
Grombach, F. X., Arch. 339
Guntermann, Franz, Bildh. 22
Hähenberg, Bildh. 96
Hartung, Max, Bildh. 244
Hauberrisser, Dr. Georg von, Arch. 340
Hauschild, Walter, Bildh. 340, 31
Haverkamp, Wilhelm, Bildh. 31
Hemmesdorfer, Hans, Bildh. 207, 308
Hoser Franz, Bildh. 3, 308
Huber-Feldkirch, Josef, M. 244
Kau, Georg, M. 96
Kirchmayer, J., Bildh. 96
Kolmsperger, Theodor 6
Kolmsperger, Waldemar, M. 6
Kraus, Valentin, Bildh. 3
Kunz, Fritz, M. 243
Kuolt, Karl, Bildh. 244
Kurz, Michael, Arch. 171
Lamers, Heinrich, M. 64
Lüdke, Alfred, M. 243
Marx, Peter, Arch. 6
Mayersche Hofglasmalerei 3
Mayr, Franz, Bildh. 28
Möst, Josef, Bildh. 6
Muggenhöfer, Karl, Bildh. 244
Müller, Alois, M. 31
Müller, Georg, Bildh. 96
Müller-Wischin, M. 243
Negretti, Angelo, Bildh. 244
Neu, Heinrich, Hofbauamtm. 31
Osten, Johannes, M. 96
Pacher, Augustin, M. 308
Rank, Gebr., Arch. 31
Rauscher, Michael, Bildh. 28, 339
Riegel, Ernst, Goldschmied 206
Roßmann, Max, M. 244
Sand, Karl Ludwig, Bildh. 242
Schier, Bildh. 28
Schleibner, Kaspar, M. 96
Schmitt, Balthasar, Bildh. 206
Schurr, Hans, Arch. 170
Schwathe, Hans, Bildh. 3
Sertl, Johann, Bildh. 31
Sonnleitner, Ludwig, Bildh. 207
Thoma, Leonhard, M. 22
Wadere, Heinrich, Bildh. 171, 308
Weber, Ernst, Bildh. 308
Willig, M. 308
Wüsten, Franz, Goldschmied 3
Zehentbauer, Otto, Bildh. 3, 22, 31
Zettler, Frz. X., Hofglm. 22

VII. PERSONALNOTIZEN

Adam, Emil, M. 28
Altheimer, J., Prof. † 340
Baumeister, Karl, Historienm. 11
Boßlet, Albert, Arch. 171
Bouché sen., Carl de 340
Bracht, Eugen, Landschaftsm. 7
Fugel, Gebhard 29
Hackl, Gabriel von 206
Haider, Karl, M. † 96
Hertling, Dr. Georg Freiherr von 136, 364
Keller, Ferdinand, M. 32
Meisenbach, Georg † 96
Müller, Franz, Historienm. 308
Schleibner, Kaspar 22, 207
Schott, Joh. B., Arch. † 31
Simm, Franz 28
Wopfner, Josef 243

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

Architekturbilder aus Österreich 8
Aus Natur und Geisteswelt. Bändchen 392: Hildebrandt, Edmund, Michelangelo 28

Seite

Bernus, Alex. von und Alphons M. von Steinle, Clemens Brentano und Edward von Steinle. Dichtungen und Bilder 8
Berühmte Kunststätten, Bd. 53: H. Schmitz, Münster 16
— Bd. 60: Wolfg. M. Schmid, Passau 28
Bildmarken 210
Burger, Dr. Fritz, Handbuch der Kunstwissenschaft 209
— Die Schackgalerie München 8
Capeller, L. M. K., Technische Jugendbücherei. Nr. 1: Linolschnitt 28
Christliche Kunstblätter 209
Dütschke, Hans, Ravennatische Studien 22
Hasak, Maximilian, Der Dom des hl. Petrus zu Köln am Rhein 4
Kautzsch, Paul, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule 212
Kehrer, Hugo, Die heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst 8
Kuhn, Dr. P. Albert, Roma 210
Kunst dem Volke, die, Nr. 7: Dr. H. Holland, Moritz von Schwind 7
— Nr. 8: Dr. O. Doering-Dachau, Berühmte Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit 7
— Heft 10/11: Dr. Adolf Fäh, Murillo, 207
— Heft 12: P. M. C. Nieuwbarn, Die Madonna in der Malerei 207
Leidinger, Georg, Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz 210
Liefmann, M., Kunst und Heilige 211
Mannowski, Walter, Die Gemälde des Michael Pacher 14
Mayer, August L., El Greco 4
Meister der Farbe, Jahrg. X, Heft 1 212
Meyer, Franz, Friedrich von Nerly, eine biographisch-kunsthistorische Studie 211
Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. I. Halbband 1912 210
Neuer Deutscher Kalender für das Jahr 1913 15
Neuss, Dr. Wilh., Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts 24
Pazaurek, Gustav E., Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe 16
Pionier, der 16, 177, 212, 28
Reiners, Dr. Heribert, Kölner Kirchen 15
Schlecht, Joseph, Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst. X. Jahrg. 1913 14
Seibold, Alois, Die Radierung 32
Semper, Hans, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger 15
Stiehl, O., Studienentwürfe 24
Weese, Artur, Eine Anregung zum Sehen 4

IX. VERSCHIEDENES

Beerdigung Dr. Gabriel von Seidls 271
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst 96
Dortmund, Die neue Gertrudiskirche 176
Druckfehler-Berichtigung 8, 96
Ehrung 136
Farbige Sonderbeilage 308
Für Freunde religiöser Kunstwerke 177
Gröden, Erste Produktivgenossenschaft der Erzeuger von kirchlichen Kunstgegenständen 22
Köln, Kunstgewerbeschule 31
Malmedy, Neuer plastischer Kreuzweg 243
Mannheim, Preisausschreiben für Grabdenkmäler .. 14
Mülheim a. d. Ruhr, Renovierung der Petrikirche .. 244
München, Größere Weihnachtskrippe 96
— Denkmal für den Geographen Dr. Wilh. Götz .. 207
— Richard-Wagner-Denkmal 308
Nürnberg, Kreuzweg für die neue Herz-Jesu-Kirche 96
Prinzregent Luitpold von Bayern 29
Sambergers Josephsbild 272
Stiftung S. K. H. des Prinzregenten Luitpold für die St. Annakirche in Altötting 6
Stiftung S. K. H. des Prinzregenten Luitpold für das Kirchlein in Au bei Berchtesgaden 6
Stiftung S. Durchlaucht des Fürsten Alois von Löwenstein-Rosenberg 28
Vegesack, Denkmal für den Afrikaforscher Gerhard Rohlfs 31
Vom Kölner Dom 171
Vorsicht bei Konkurrenzausschreiben 167
Wien, Denkmal Rudolf von Alt 3
— Das Ende der Andreas-Hofer-Denkmals-Angelegenheit 22
Würzburg, Epitaph für Erzbischof von Stein 207
Zum Geschäftsgang bei Entscheidungen über Wettbewerbe 307

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

Beckert, Paul, Exz. Dr. Georg Freiherr von Hertling XXVII
Cleve, Franz, Kreuzigungsgruppe X
Gebhardt, Eduard von, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen V
Hackl, Gabriel von, Altarbild in Scheyern .. XXIV
— Des Künstlers Tochter XXV
Harrach, Rudolf, Monstranz XXI
— Detail vom Altar der Klosterkirche in Würzburg XXII
— Tafelaufsatz XXIII
Hofstötter, Franz, Christus im Grabe II
Holub, A. O. und *Ferdinand Andri,* Altar und Altarwand VII
Janssens, Jozef, Madonna Maredsolana I
Kau, Georg, Stella Maris VI
Langenberg, Ferdinand, Altar in der Apostelkirche zu Köln III
Mattar, Stephan, St. Pauluskirche in Köln . XIV
Mattar, Stephan, St. Pauluskirche in Köln (Inneres) XV
— Haus W. S. in Köln-Lindenthal XVI
Mehoffer, Josef von, Die Heerführer der Entsatzarmee, die hl. Messe am Kahlenberge hörend VIII
Piedboeuf, Lambert, Madonna XXVI
Reni, Guido, Mariä Himmelfahrt IV
Samberger, Leo, St. Joseph IX
Schleibner, Kaspar, Jesus begegnet seiner betrübten Mutter XI
— St. Philomena XII
— Ostermorgen XIII
Schraudolph, Joh. von, Madonna XVII
Seidl, Gabriel von, Die Pfarrkirche St. Anna in München XVIII
— Schloß Neubeuern XIX
— Bayerisches Nationalmuseum in München XX
Wadere, Heinrich, Grabrelief XXVIII

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Seite
Albertshofer, Georg, Altar in der Stadtpfarrkirche zu Weiden (Modelle zu den Reliefs) . . . 278
Albrecht, Josef, Job . . . 123
Angermair, Jakob, Thronus (Entwurf) . 306
Bacher, Rudolf, Herz Jesu . . . 102
Backhausen, Joh. u. Söhne, Messgewand 111
Berndl, Richard, Neuer Kronleuchter in der St. Ludwigskirche zu München (Entwurf) . . . 349
Best, Hans, Christus im Grabe . . . 38
Bolgiano, Ludwig, Waldeingang . . . 142
— Kapelle im Isartal . . . 143
Borschke, Karl, Christus am Kreuz . . 104
— Hl. Bonaventura . . . 105
Bräuer, K., Monstranz . . . 120
Burger, Karl, Der Wolf von Aachen . . 65
— Marien-Brunnen . . . 66
— St. Hubertus . . . 67
— St. Georg . . . 68
— Der Schmied von Aachen . . . 69
— Pietà . . . 70
— Pietà und Stuckdekoration . . . 71
— Pfeilerrelief . . . 72
— Detail vom Ritzefeld-Denkmal . . . 72
— Ritzefeld-Epitaph . . . 73
— Der Teufel . . . 74
— Kriegerdenkmal . . . 75
— Neptun . . . 76
— Vor der Teutoburger Schlacht . . . 77
— Die Massage . . . 78
— Plastischer Portalschmuck . . . 79
— Partie aus dem Waldfriedhof . . . 80
— Abschied . . . 81
— Der faule Hinz . . . 82
— Das tapfere Schneiderlein . . . 83
— Studienkopf . . . 84
— Memorienleuchter . . . 85
— Erschaffung des Lichtes und der Gestirne . . . 86
— St. Michael . . . 86
— Der Lebensbaum . . . 87
— Nach dem Sündenfall . . . 87
— Moses im Dornbusch . . . 88
— Isaias' Lippenreinigung . . . 89
— Isaias . . . 90
— Jeremias . . . 90
— Daniel . . . 91
— Ezechiel . . . 91
— Verklärung auf Tabor . . . 92
— Christus in der Vorhölle . . . 93
— Herz Jesu . . . 95
Canciani, Alfonso, Letztes Abendmahl . 100
— Modell der Kanzel für den Dom in Trient . . . 101
Cleve, Franz, Crucifixus . . . 133
— Herz Jesu . . . 134
— Christus der Kinderfreund . . . 135
Döttl, C., Kelch (Entwurf) . . . 294
Drexler, Franz, Ecce homo . . . 121
— St. Hubertus . . . 126
— St. Florian . . . 127
— Mater dolorosa . . . 128
— Grabfigur . . . 129
— Salve . . . 130
— Madonna mit Kind . . . 131
Dürer, Albrecht, Hl. Hieronymus im Gehäus . . . 34
— Die Melancholie . . . 35
Ellenrieder, Maria, Magnificat . . . 333
— Selbstbildnis . . . 362
Erb, Willy, Grabdenkmal . . . 136
Faßnacht, Josef, Junger Sperber . . . 18
— Tannhäuser . . . 45
Feurer, Michael, Geburt Christi . . . 124
Flemmich, A. u. Söhne, Pluviale . . . 112
Forstner, Leopold, Glasgemälde . . . 108
— Ciborium . . . 115
— Meßkelch . . . 116
Franz, Johann, Pietà . . . 39
Frohnsbeck, Franz jun., Doppelarmleuchter in Bronze (Entwurf) . . . 354
— Leuchterbank in Bronze (Entwurf) . . 354
— Kassette (Entwurf) . . . 356
— Armleuchter in Bronze (Entwurf) . . 358
— Kandelaber in Bronze (Entwurf) . . . 358
— Grablaterne in Bronze (Entwurf) . . 359
— Siebenarmiger Sakramentsleuchter (Entwurf) . . . 361
Frohnsbeck, Joseph, Neuer Kronleuchter in der St. Ludwigskirche zu München 349, 350, 351, 352, 353
— Doppelarmleuchter in Bronze . . . 354
Frohnsbeck, Jos., Leuchterbank in Bronze 354
— Gitter vor der Gruft S. K. H. Herzog Karl Theodor in Bayern in Tegernsee 355
— Kassette . . . 356
— Opferstock für die St. Maximilianskirche in München . . . 357
— Armleuchter in Bronze . . . 358
— Kandelaber in Bronze . . . 358
— Grablaterne in Bronze . . . 359
— Kommunionbank-Gitter für die Abteikirche St. Ottilien . . . 360
— Parktor am Schloß Leutstetten (restauriert) . . . 360
— Siebenarmiger Sakramentsleuchter . . 361
Fuchs, Franz, Madonna mit Heiligen . 1
Geys, Marie, Casula (Rückseite) . . . 30
— Casula (Vorderseite) . . . 31
Grünfeld, H., Monstranz . . . 120
Hackl, Gabriel von, St. Anna Selbdritt 309
— Anbetung der Könige . . . 310
— Verkündigung . . . 311
— Heimsuchung . . . 311
— Der hl. Vinzenz von Paul . . . 312
— Anbetung der Könige . . . 313
— Der hl. Karl Borromäus . . . 314, 315
— Porträt . . . 316
— Der Naturforscher . . . 317
— Alarmsignal . . . 318
— Ungebetene Gäste . . . 319
— Vorbereitung zum Feste . . . 320
— Auf Urlaub . . . 321
— Das Wunderkind . . . 322
— Kopfstudie . . . 323
— Studienköpfe . . . 324
Halder, Franz, Ciborium . . . 115
— Meßkelch . . . 116
— Monstranz . . . 117
Harrach, Rudolf, Kelch . . . 32
— Kanontafeln . . . 273
— Kerzenträger . . . 274
— Hochaltar der Klosterkirche in Würzburg . . . 275
— Hochaltaraufsatz in Blaichach . . . 276
— Hochaltar der Pfarrkirche in Blaichach 277
— Altar in der Stadtpfarrkirche zu Weiden 278
— Detail vom Hochaltar der Stadtpfarrkirche in Weiden . . . 279
— Kruzifix . . . 280
— Tabernakeltüre . . . 281
— Pektorale . . . 282, 283
— Rauchfaß und Schiffchen . . . 284
— Taufschüssel . . . 285
— Custodia . . . 285
— Lüster . . . 286
— Gotischer Kelch . . . 287
— Kelche . . . 288, 289, 294, 295, 304, 305
— Ciborien . . . 290, 291, 292, 293, 307
— Tafelaufsatz . . . 296
— Monstranzen . . . 297, 300, 301, 302
— Restaurierung einer Monstranz . . . 299
— Altarkreuz . . . 303
— Thronus . . . 306
Harsch, Andreas, Flügelaltar . . . 104
Hehl, Christoph, Grundriß der Rosenkranzkirche zu Steglitz . . . 56
— Rosenkranzkirche zu Steglitz . . . 57
— Rosenkranzkirche zu Steglitz (Hauptaltar) . . . 58
— Rosenkranzkirche zu Steglitz (Orgelempore) . . . 59
— Pfarrkirche zu Spandau (Hochaltar) . 60
— Pfarrkirche in Zehlendorf . . . 61
— Grundriß der kath. Pfarrkirche zu Spandau . . . 62
— Katholische Pfarrkirche zu Spandau (Äußeres) . . . 63
— Pfarrkirche zu Großlichterfelde . . . 64
Heider, Hans, An der Isar . . . 47
Hemmesdorfer, Hans, Bildnis Frau M. B. 20
— Felix Mottl . . . 21
— Maximilian Schmidt . . . 26
Henfling-Auerbach, Joseph, Blick vom Vogelherd . . . 44
Henn, Rudolf, S. K. H. Prinzregent Luitpold (Plakette) . . . 37
Hildebrand, A. v., Gitter vor der Gruft S. K. H. Herzog Karl Theodor in Bayern in Tegernsee (Entwurf) . . . 355
Höfl, Oberbaurat, Hochaltar der Pfarrkirche in Blaichach (Entwurf) . . . 277
Hofmanninger, Franziska, Altardecke . 104
Hofstötter, Franz, Jesus am Ölberg . . . 4
— I. Kreuzwegstation . . . 5
Hofstötter, Franz, II. Kreuzwegstation . 6
— XII. Kreuzwegstation . . . 7
— XIII. Kreuzwegstation . . . 8
— Opferstock für die St. Maximilianskirche in München (Entwurf) . . . 357
Holub, A. O., Altar . . . 99
— Monstranz . . . 117
Hoppe, Emil, Modell der Kanzel für den Dom in Trient . . . 101
Hoser, Franz, Hl. Franz von Sales . . . 22
— Des Künstlers Gattin . . . 41
Immenkamp, Wilhelm, Die Trösterin der Betrübten . . . 334
— Mariä Geburt . . . 334
— Mariä Tempelgang . . . 335
— Mariä Verkündigung . . . 336
— Mariä Vermählung . . . 337
— Mariä Heimsuchung . . . 338
— Mariä Krönung . . . 339
— Die Königin aller Heiligen . . . 340
Jettmar, Rudolf, Pfingsten . . . 103
Kaiser, Richard, Wiesenteich . . . 141
Kammerer, Marcell, Modell der Kanzel für den Dom in Trient . . . 101
Khnopff, Ferdinand, Rötelzeichnung . . 132
Kitt, Ferdinand, Flügelaltar . . . 104
Kreling, Wilhelm, Kircheninterieur . . . 43
— Studienkopf . . . 122
— Hl. Kapelle in Altötting . . . 125
Kunsthandwerkerschule in Bozen, Taufstein . . . 110
Lamers, Heinrich, Jesus der Kinderfreund 48
— Hochzeit zu Kana . . . 49
— Zwei Altarflügel (Krönung Mariä) 50, 51
— St. Ambrosius . . . 52
— St. Markus . . . 53
Langenberg, Ferdinand, Metallaltar . . 24
Lenz, P. Desiderius, Kelch . . . 119
Manzel, Ludwig, Kommet her zu mir . 23
Mattar, Stephan, Grundriß der St. Pauluskirche in Köln . . . 182
— St. Pauluskirche in Köln (Choransicht) 183
— Lageplan der St. Pauluskirche in Köln 184
— St. Pauluskirche in Köln (Sakristeiansicht) . . . 185
— St. Pauluskirche in Köln (Portal der Paulus Melchers Gedenkkapelle) . . 186
— Kath. Kirche in Derichsweiler (Inneres) 187
— Kath. Kirche in Derichsweiler (Seitenansicht) . . . 188
— Kath. Kirche in Derichsweiler (Choransicht) . . . 189
— Nordansicht der alten Kirche in Wissen 190
— Grundriß der alten Kirche in Wissen 190
— Neue kath. Pfarrkirche in Wissen (Choransicht) . . . 191
— Entwurf zur Erweiterung der kath. Kirche in Wissen (Querschnitt) . . 192
— Entwurf zur Erweiterung der kath. Kirche in Wissen (Längenschnitt) . . 192
— Entwurf zur Erweiterung der kath. Kirche in Wissen . . . 193
— Entwurf zur Erweiterung der kath. Kirche in Wissen (Seitenansicht) . . 193
— St. Michaels Kapelle in Vlatten 194, 195
— St. Maternuskirche in Köln (Perspektive vom Chor) . . . 196
— Lageplan der St. Maternuskirche in Köln 197
— Erdgeschoß-Grundriß der St. Maternuskirche in Köln . . . 198
— St. Maternuskirche in Köln . . . 199
— St. Maternuskirche in Köln (Querschnitt) . . . 200
— St. Maternuskirche in Köln (Längenschnitt) . . . 200
— St. Maternuskirche in Köln (rechte Seitenansicht) . . . 201
— St. Maternuskirche in Köln (Choransicht) . . . 202
— St. Maternuskirche in Köln (Vorderansicht) . . . 203
— Haus W. S. in Köln-Lindenthal . . . 204
— Haus W. S. in Köln-Lindenthal (Straßenansicht) . . . 205
— Haus H. H. in Olpe i. W. . . . 206, 207
— Haus D. W. in Köln-Marienburg . . . 208
— Haus D W. in Köln-Marienburg (Gartenfront) . . . 209
— Haus R. R in Olpe . . . 210
— Haus H. K. in Köln-Lindenthal . . . 211
— Haus R. R. in Olpe i. W. (Straßenfront) . . . 212
May, Karl, Flügelaltar . . . 104

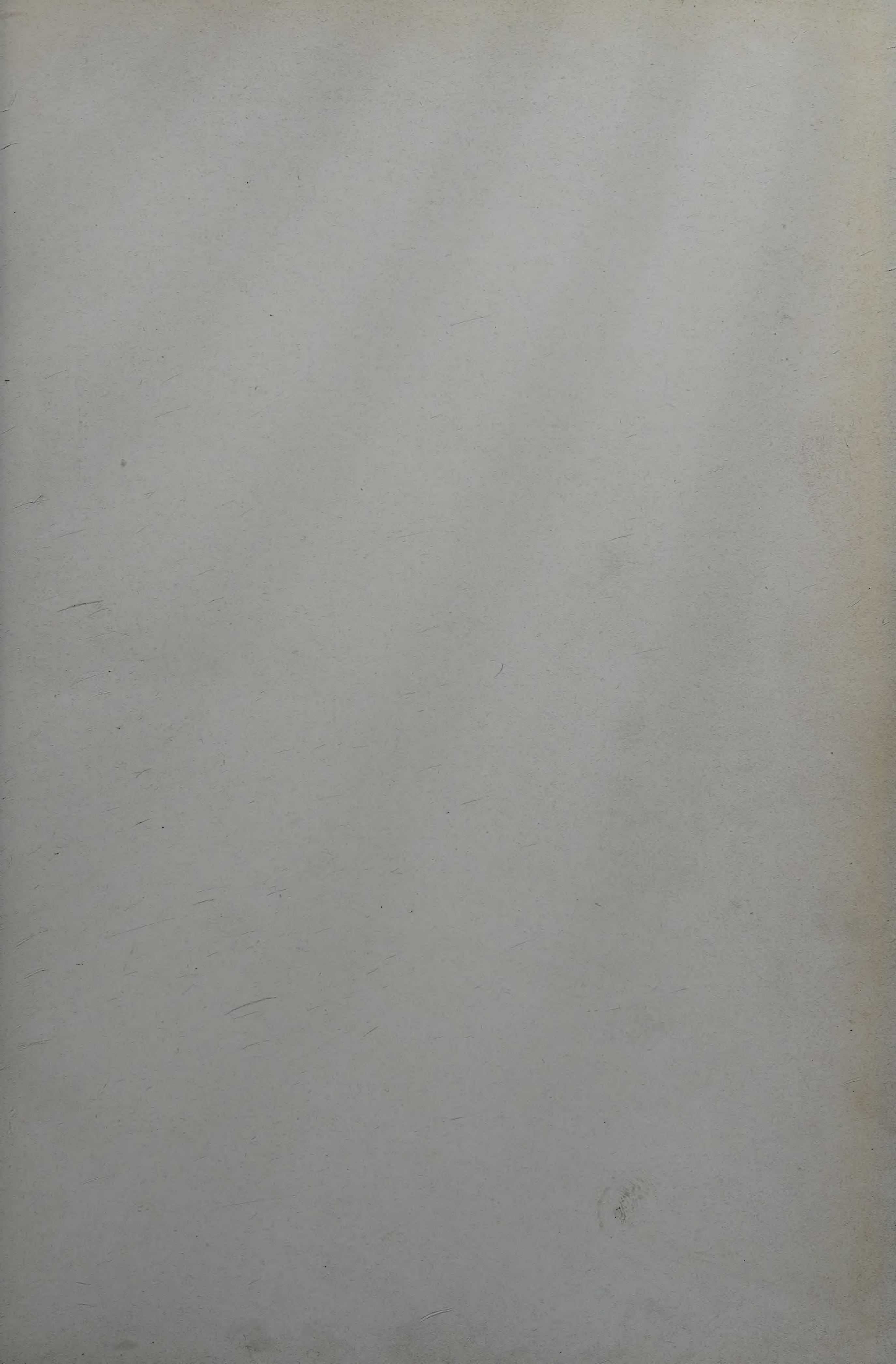
Seite
Mayer-Franken, Georg, Dorfweiher . . . 364
Mehoffer, Josef von, Karton 101
Miller, Alois, Hochaltar der Pfarrkirche in Blaichach (Modelle zu den Reliefs) 277
Mottl, Carl, Ciborium 114
Müller-Wischin, Anton, Herbsttag . . . 363
Nissen, Momme, Altösterreicherin . . . 25
Ondrusch jun., Paul, IX. Station . . 137
Osswald, Fritz, Verschneiter Wald . . . 27
Pawlas, Franz, Ciborium 118
— Kelch 119
Pendl, Erwin, Festung Kufstein vom Zellerberg 54
— Maria am Gestade (Wien) 55
Piedboeuf, Lambert, Kanzel 326
— Kreuzigungsgruppe mit Heiligen . . . 327
— Herz Jesu 328
— Pietà 329
— Hl. Magdalena 330
— Karl der Große 331
— Äskulap 331
— Porträtgruppe 332
Reich, Josef, Meßgewand 111
Reinle Emma, Altardecke 104
Riemenschneider, T., St. Sebastian . . . 29
Samberger, Leo, Dr. Gabriel von Seidl 11
— Bildnis des Professors Carl von Marr 12
— Bildnis des Professors R. Schramm-Zittau 13
— Bildnis des Direktors Fr. G. 15
Sand, C. Ludwig, Professor M. Fleisch . 40
Sattler, Carl Arch., Gitter vor der Gruft S. K. H. Herzog Karl Theodor in Bayern in Tegernsee (Entwurf) 355
Schleibner, Kaspar, Die Wissenschaft . 145
— Die Malerei 146
— Das Kunsthandwerk 146
— Am Weihwasserkessel 147
— Hl. Georg 148
— Maiandacht 149
— Christmette im Kloster 150
— Ehre sei Gott in der Höhe 151
— Rosenkranzkönigin 152
— Hl. Familie 153
— St. Franziskus mit Heiligen 154
— Mariä Himmelfahrt 155
— Votivbild 156
— Christus mit Heiligen 157
— Die Firmung 158
— Die Buße 158
— Aus dem Leben des hl. Petrus: Erweckung des Tabitha 158
— Anbetung der Könige 159
— S. Hermann Josef 160
— Schutzengel 160
— Innocentia 160
— Hl. Pankratius und Dorothea 161
— St. Pankratius vor dem Richter . . . 162
— Die Hl. Dorothea belehrt ihre Freundinnen 162
— Hl. Martin 163
— Johannes Bapt. 163
— Die hl. Dreifaltigkeit 164
— Die Helferin der Christen 165
— Moses am Dornbusch 166
— Judith 167
— Mariä Himmelfahrt 168, 169

Seite
Schleibner, Kaspar, Des Künstlers Großmutter 170
— Geheimrat Dr. Ludwig von Baumann 171
— Das letzte Abendmahl 172
— Hl. Georg 173
— Mariä Verkündigung 174
— St. Joseph 175
— Mariä Krönung 176
— Zwei Studienköpfe 177
— Studienkopf 177
— II. Station 178
— V. Station 178
— VI. Station 178
— XIV. Station 178
— Jesus am Kreuze 179
Schmitt, Balthasar, Kerzenträger 274
— Monstranz (Modell eines Engels) . . 297
— Mater dolorosa 325
Schmitt, Heinrich, Labora 16
— Ora 17
Schmitz, Joseph, Hochaltar der Klosterkirche in Würzburg (Entwurf) 275
Schmuderer, Fr. Thaddäus, Kommunionbank-Gitter für die Abteikirche St. Ottilien (Entwurf) 360
Schönthal, Otto, Modell der Kanzel für den Dom in Trient 101
Schott, Johann, Altar in der Stadtpfarrkirche zu Weiden (Entwurf) 278
Seidl, Gabriel von, St. Annakirche in München 245
— St. Annakirche in München (Hauptportal) 246
— Brunnen 247
— Querschnitt und Grundriß der St. Rupertuskirche in München 248
— St. Rupertuskirche in München (Außenansicht) 249
— St. Rupertuskirche in München (Innenansicht 249
— Klerikalseminar in Freising 250
— Pfarrkirche in Stepperg 250
— Pfarrkirche in Stepperg (Chorseite) . 251
— Grundriß der Pfarrkirche in Stepperg und alte und neue Friedhofsmauer . . 251
— Kirche in Oberhummel 252
— Kirche in Thalkirchen 253
— Grundriß der erweiterten Kirche in Thalkirchen 253
— Gottliebenkapelle in Herrnsheim . . 254
— Gräfl. Moysche Familiengruft in Obenhausen 255
— Grabdenkmal Prinzregent Luitpold-Kanoniere 255
— Gedon-Grabmal 256
— Waldkapelle Schloß Ramholz 257
— Deutsches Haus 258
— Villa Kaulbach 259
— Schloß Neubeuern (Südfront) 260
— Schloß Neubeuern 260
— Schloß Neubeuern (Gesamtansicht) . . 261
— Schloß Schönau 261
— Villa Lenbach 262
— Freundlich-Haus 262
— Haus Puricelli 263
— Wohnhaus 263
— Landhaus Thierberg 263

Seite
Seidl, Gabriel von, Haus Böhler 264
— Haus Schrenk-Notzing 265
— Ruffinihaus 266
— Preysing-Palais 267
— Tempel im Stadtwald zu Bremen . . 268
— Landhaus Bruneck 269
— Villa Schön 269
— Villa 270
— Villa Thorstein 271
— Villa Seidl 271
— Anton-Seidl-Grabstein 272
Seiler, Karl, Johanneskirche in München 144
Sertl, Hans, Hl. Johannes 2
— Grablegung 3
Six, Michael, Antependium 97
— Brotvermehrung 109
— Mannaregen 109
Sonnleitner, Ludwig, Grabdenkmal . . . 136
— Jesus und die Frauen 138
— Fall unter dem Kreuz 139
— Friedhofskreuz 140
Stulberger, F. P., Kruzifix (Entwurf) . . 280
Swoboda, Ciborium 118
Tiroler Mosaik- und Glasmalereianstalt in Innsbruck, Glasgemälde 108
Told, Heinrich, Fragment von einem Fries 124
Wadere, Heinrich, Victor mortis (Grabrelief) 19
— Hochaltar der Klosterkirche in Würzburg (Reliefmodelle) 275
Weirich, Ignatz, Herz Jesu 107
Welzenbacher, Alois, Turm der St. Peterskirche in Salzburg 10
— Kuppel der St. Peterskirche in Salzburg 11
— Spitalkirche in Salzburg 12
— Maria Plain bei Salzburg 13
— Nonnthalerkirche in Salzburg 14
— Kapelle St. Bartholomä 15
I. Wiener Produktivgenossenschaft der Absolv. der K. K. Kunststickereischulen, Grünes Meßgewand 113
Zick, Januarius, Die Schlüsselübergabe 348
Zita, Heinrich, Tabernakel 106
Zlabinger, Leopold, Flügelaltar 104
Zotti, Josef, Pluviale 112
Zuech, Stefano, Modell der Kanzel für den Dom in Trient 101
Zum Artikel von Josef Georg Lappe, Trondenäs Kirke 46
Zum Artikel von Dr. Hans Karlinger, Rudolf Harrach 298
Zum Artikel von S. Staudhamer, Ein neuer Kronleuchter 349, 350, 351, 352, 353

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen etc.

Feulner, Dr. Adolf, Die Klosterkirche in Triefenstein 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348
Mader, Felix, Der Meister des Eichstätter Domaltares (Hans Bildschnitzer) 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243



Jozef Janssens

Nr. 95

Gesellschaft für christliche Kunst, München

MADONNA MAREDSOLANA



FRANZ FUCHS — MADONNA MIT HEILIGEN

Geschenk S. K. Hoheit des Prinzen Johann Georg von Sachsen an Herrn Bischof Dr. Adolf Fritzen von Straßburg

DER GLASPALAST MÜNCHEN 1912

Von OSCAR GEHRIG

Ein Meer von Bildern — der Katalog zählt 2351 Nummern — ist auch heuer wieder in den Glaspalast geflutet, doch der alte Riese von Eisen und Glas hält immer noch und allem zum Trotze stand. Man hat schon oft und viel die Tatsache der Massenausstellungen erörtert, für und wider sie gesprochen. Dem Beschauer und Kritiker nicht zuletzt kostet es zwar viele Mühe, all das Viele und Vielerlei durchzuarbeiten und es gehört oft schon redlich viel Interesse und Begeisterung dazu, alles durchzusehen und zu studieren. Aber die Kunst soll ja kein bloßes Vergnügen sein, sondern, wer sich mit ihr befaßt, soll es mit Ernst und forschender Arbeit tun, um auch ihr gegenüber gerade so gerecht zu werden, als es die übrigen Aufgaben und Interessengebiete im Leben verlangen; wer ohne dieses Bewußtsein an das, was man mit dem Sammelnamen »Kunst« generell bezeichnet, herantritt, der würdigt allzu leicht die Kunst in ihrem Werte herab zur alltäglichen Wohlfeilheit. Und was bleibt den Künstlern im weiten Lande bei ihrem harten Existenzkampfe schließlich anderes übrig, als sich gemeinschaftlich zu sammeln auf großem Markte vor zahlreichem Publikum; die nötige Auffälligkeit und Durchschlagskraft ist da nur



HANS SERTL HL. JOHANNES
Ausstellung im Münchner Glaspalast 1912

durch die geschlossene Gesamtheit und periodische Wiederkehr möglich; kleine Ausstellungen bekommen nur in wenigen Fällen internationales Interesse und Besuch fast aller Stände und Bevölkerungsschichten. Hält sich der Beschauer — Laie oder Fachmann — das notgedrungen vor Augen, so wird er nicht unwillig die große Zahl von Werken aus Künstlerhänden mustern und auf das hin untersuchen, was ihm am ehesten zusagt. Der Kritiker — am besten gäbe es diese Bezeichnung nicht — soll auch nicht die Verwirrung oder Schwierigkeit vergrößernd bei Seite stehen und Teile des Ganzen »statt freudig zu bewundern, nur mäkelnd . . . verkleinern«. Es ist so leicht, Schwächen aufzudecken, Mißstände zu charakterisieren, aber das Positive im Gebotenen herauszufinden und dadurch Schöpfer und Beschauer zugleich aufzumuntern, führend den Faden durchs Labyrinth zu ziehen, wird bei aller Schwere oft sogar noch mit Undank belohnt; und doch wäre damit der Kunst, die man eigentlich gar nicht kritisieren dürfte, ein großer Dienst erwiesen und man würde manchem Künstler, statt ihn ins Herz zu treffen, in seinem Ringen an Boden gewinnen helfen. Künstler und Kritiker, welche zwei grundverschiedene Welten schließen diese Worte in sich ein, die eine gestaltet anschaulich im Sinnlichen, die andere durch das Ordnen der Begriffe, aber ein jeder von den beiden schafft mit seinen Ausdrucksmitteln etwas Neues, warum soll es der eine auf Kosten des andern tun?

Nun zum Thema Glaspalast. Vier jüngst verstorbene Meister aus Münchens Künstlerschaft hat man zu Ehren ihres Gedächtnisses mit Kollektivausstellungen bedacht. Auch wir wollen hier sie ehrend ihrer zuerst gedenken. Den gewaltigsten Eindruck hinterläßt in uns Ludwig von Löfftz; er ist ein typischer Vertreter der Münchener Kunst aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts; die alten Schulen, im Figurenbilde und der historischen Darstellung Pilotys Einfluß, in der Landschaft wohl die Richtungen von Schleich und vor allem Lier, erscheinen hier

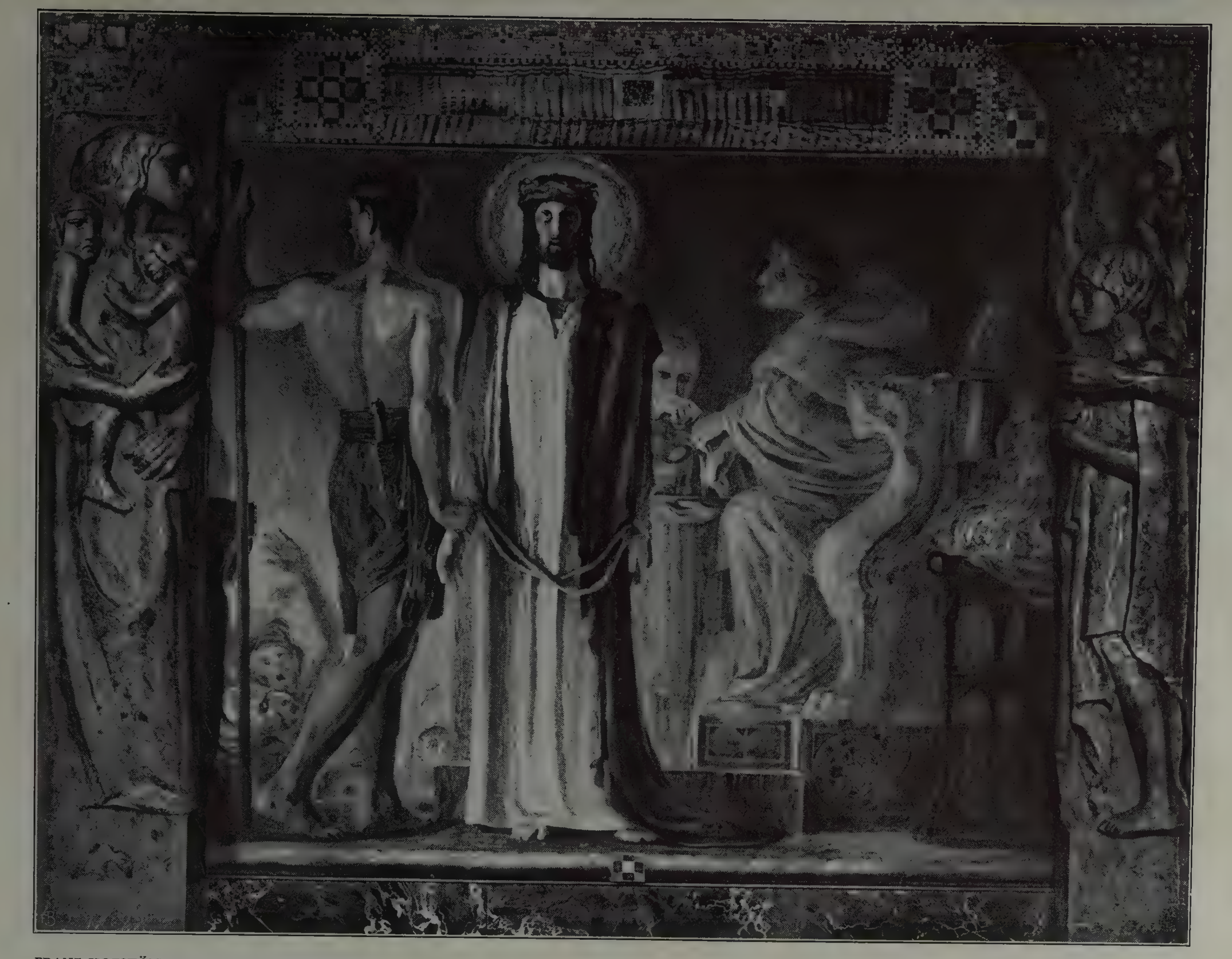


HANS SERTL, GRABLEGUNG — *Text S. 29* — GLASPALAST MÜNCHEN, 1912

FRANZ HOFSTÖTTER, JESUS AM ÖLBERG

Text S. 29

ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN



FRANZ HOFSTÖTTER, I. KREUZWEGSTATION *Text S. 29* ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN



FRANZ HOFSTÖTTER, II. KREUZWEGSTATION Text S. 29 ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN

FRANZ HOFSTÖTTER, XII. KREUZWEGSTATION — *Text S. 29* — ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN

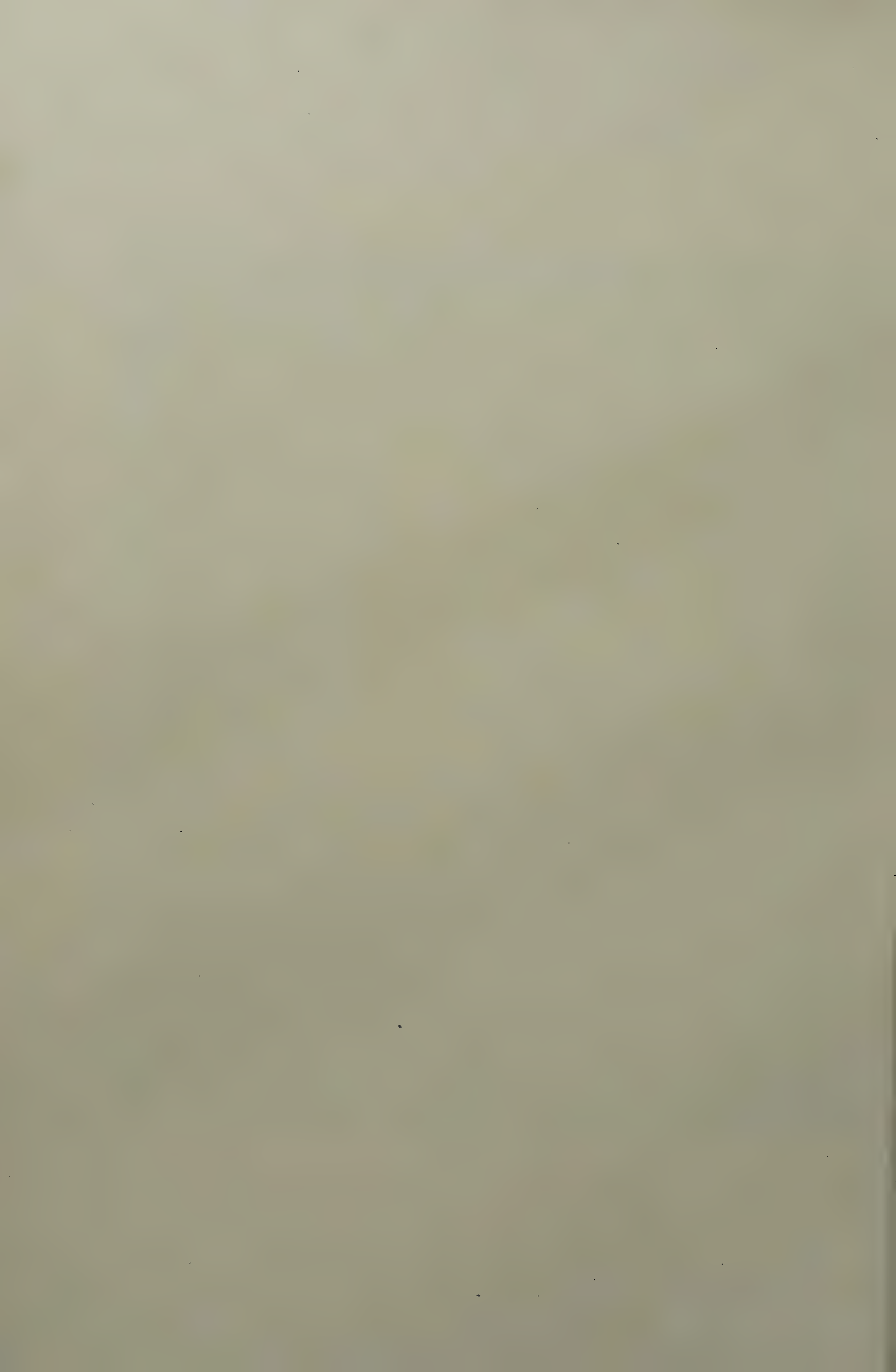


FRANZ HOFSTÖTTER, XIII. KREUZWEGSTATION — *Text S. 29* — ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN



FRANZ HOFSTÖTTER, CHRISTUS IM GRABE.

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTL. KUNST, G.M.B.H. MÜNCHEN



gefestigt und ohne zu starke Prätention einer weiteren Generation vermittelt. Technische Solidität und rein meisterliches Können leiten die künstlerische Ausdruckskraft hier an Hand der alten Meister in ruhige Bahnen, eine Konzession an die neueste Kunst macht Löfftz nur unter Bedingungen mit, wie in seiner »Eurydike«, die malerisch wohl aufgehellt ist, dabei aber die alte Körperlichkeit und stoffliche Charakteristik im Sinne des ehedem vorhandenen Schönheitsbegriffes nicht außer acht läßt. Edle Getragenheit und schöne Tonfülle kennzeichnen seine würdigernste »Pietà«, die wie die großfigurige »Eurydike« der Münchener Neuen Pinakothek entlehnt ist. Nennen wir noch sein frühes Selbstbildnis, das in seiner flotten Technik und malerischen Bravour an Werke aus dem fruchtbaren Leibl-Kreise erinnert, ferner die entzückenden Interieurs, die manches Historienbild weit hinter sich zurücklassen, und die ernst empfundenen, stimmungsvollen und in den Motiven so schlichten Landschaften; eine große Anzahl von Studienblättern legen beredtes Zeugnis ab von des Meisters sicherer Hand und exakter Kunst. Ihm reiht sich würdig an Otto Seitz, durch dessen Werke bei starkem Können ein Zug von Esprit geht, bald schalkhaft ironisierend, bald in scherzend-kecker Form an Ernst gemahnend, bald auch — das möge für Skizzen und Zeichnungen vor allem gelten — dramatisch handelnd. Vornehm und satt ist seine Farbe gehalten, wohl nicht ohne den Hinblick auf Altholland, der bei Seitz noch mehr als bei Löfftz zu beobachten ist. Die bewegte Komposition seiner Schöpfungen wird von der Farbe, die der Kontraste nicht entbehrt, zugunsten der Bildeinheit unterstützt; das zeigen seine köstlichen Landschaften ebensosehr wie die charaktervollen Studienköpfe. Sein größeres Historienbild »Die Söhne Eduards IV.« reizt zu einem Vergleiche mit Delaroches gleichnamiger Schöpfung im Louvre. Der erzählerische Deutsche kann sich in der fast alles gleichwertenden Detailschilderung nicht genug tun, der dramatische Gehalt des Bildes wird hier episch aufgelöst, während der Franzose fast abstrakt mit knappstem Detailaufwand uns in Spannung versetzt und keinen Moment die dramatische Aktion unterbricht; Furcht und Mitleid werden beide in Schreck umgewandelt; das Bild stellt ein Fragezeichen dar, nach dessen plötzlicher Lösung es uns drängt. Wenn der Deutsche noch zu uns redet, hat der Franzose schon verblüfft; darauf ist Komposition, Gegenständliches, Farbe und Licht eingestellt. Von besonderem Interesse sind die Zeichnungen von Seitz, die Karikaturen, Vignetten und Illustrationen; kapriziös predigt er in seinem »Totentanz« alte Wahrheiten in moderner Sprache.

Ein Historiker im Bilde ist der verstorbene Direktor von Münchens Neuer Pinakothek August Holmberg; er holt als alter Diezschüler allen Formenschatz spät-mittelalterlicher, renaissancemäßiger, ja auch hin und wieder barocker, vornehmer Ausstattung und Pracht hervor, staubt ihn sorgsam ab und stellt ihn fein säuberlich vor uns auf. Aber die vergangene Zeit schweigt; wir sehen sie nur wie im Glashaus. Der fast zartbesaitete, fein pinselnde Künstler ist kein Raubrittermaler wie sein Meister, sondern er will uns das häusliche Leben des einen oder andern Vornehmen, weltlichen oder geistlichen, voll Empfindung schildern, darum die beliebten Fenstermotive mit einer oder zwei Figuren davor. Über das rein Technische und Studierte kommt Holmberg selten zu einer die Malweise, wie das ganze Bild, seine Gegenstände und sein Milieu belebenden Darstellung und künstlerischen Auffassung. Vornehm auswählende Historie, tempi passati.

Noch bleibt Frank Kirchbachs Gedächtnisausstellung zu besprechen übrig. Er tritt zunächst mit einer riesigen Komposition vor uns, die man aus der Hamburger Kunsthalle in den Glaspalast verbracht hat. »Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel.« Eine verwirrende Fülle an und für sich gut gemalter Details zu einem großen Bilde addiert, ergeben in ihrer Summe noch keine in sich verbundene Organisation und künstlerische Einheit; dabei geht die beabsichtigte Wirkung eines solch großen Werkes durchaus verloren. Auch mit seinem andern Historienbilde aus dem Münchener Kunstverein »Herzog Christoph der Kämpfer« vermag der Künstler keinen großen Eindruck in uns zu hinterlassen. Wie fein ist dagegen das Porträt von Kirchbachs Bruder, dem verstorbenen Schriftsteller »Wolfg. Kirchbach« gemalt! Schade, daß wir hier nicht mehrere solche Bilder von des Künstlers Hand auf seiner Gedächtnisausstellung sehen an Stelle großflächiger Versuche, die weder kompositionell noch farbig zu lösen dem Künstler vorbehalten war. Ziehen wir das Fazit aus diesen vier Gedächtnis-Ausstellungen, so haben wir vor uns eine Phase solider, alter Münchener Tradition, eine Kunst aus der Zeit frischen Beginnens und der Vollkraft des Schaffens derer, die wir heute graubärtig sehen.

Von den lebenden Meistern sind Fritz Aug. von Kaulbach und Martin Feuerstein mit größeren Kollektionen vertreten. Der erstgenannte hat, wie schon manches Mal, wieder eine Anzahl seiner ihm so ähnelnden Kinder in dem sogenannten roten Kabinett vereint, wo sie bei gedämpftem Lichte sich vom fast betroffenen Publikum mit schweigendem Munde oder nur leisem Gewisper bewundern lassen. Diesmal fällt besonders auf das einfach gehaltene, stark silhouettierte Bildnis der Gattin des Künstlers, das an vornehmer Zurückhaltung durch die diskrete Andeutung der leisen Spuren schon beginnenden Alters noch gewinnt. Die Kinderstudien und phantasievollen Landschaften verraten manch feinen künstlerischen Zug. Daß Kaulbachs Porträts mindestens in ebenso großem Maße Repräsentationsstücke sind, als sie Merkmale individueller Charakteristik tragen, beweist schon die jeweilige Aufmachung im feierlichen Halbdunkel. Da sollen wir den delikaten Hauch einer vornehmen Welt verspüren, wo man, fast abseits von den Sorgen des Alltagslebens, sich selbst zu leben scheint; ganz leicht liegt ein fein sinnlicher Esprit über dem Ganzen; alles muß die gesuchte Eleganz fördern, Licht, Ausstattung und der gesamte Raum, dem dann die schöngeistigen Gemälde wiederum mimisch das erstrebte Gepräge voll verleihen. Wie mancher von heute würde aber gerne sagen: Fenster auf, Tageslicht und frische Luft herein!

Martin Feuerstein ist gegenwärtig eine der markantesten Persönlichkeiten auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Ein anschauliches Bild von seinem sichern Können und der strengen, bewußten Auffassung gibt die große, ehrenvolle Kollektionsausstellung dieses Meisters im Glaspalast. Da halten uns zunächst eine Reihe von Entwürfen und Kartonzeichnungen für die Fresken in der Begräbniskirche des hl. Antonius zu Padua gefangen; sie sind geeignet, die technische wie künstlerische Meisterschaft des mit fast spielender Sicherheit flott schaffenden Zeichners und Malers zu bestätigen. Im Einzelfigurenbild wie in der großen Gruppendarstellung behaupten sich die Körper- und Figurenmassen und beherrschen in Form und Bewegung mit fast statuarischer Gewalt den Raum. Denken wir an die gruppenweise dargestellten Heiligen Heinrich, Kunigunde und Wolfgang, oder Willibald, Wunibald und Walburga; die Heiligen Adelheid und Hedwig oder Bruno und Norbert. Und dann vor allem, wie malerisch fein erfasst und behandelt sind die Skizzen zum »Tod des Hl. Bonifatius«, der »Krönung Karls des Großen«, der »Anbetung der Hirten«. Feuerstein strebt einen großen Stil an; fast gemauerte Form und großzügige Vereinfachung der Silhouetten sollen den monumentalen und zu religiösem Ernste gemahnenden Eindruck hervorrufen. In diesem Sinne sind seine gewaltigen Temperakartons für Mosaiken geschaffen, deren Mittelstück »Christus am Kreuz« durch den strengen Aufbau besonders hervorragt unter den ausgestellten Werken Feuersteins, ja dem fast eine den ganzen Raum beherrschende Stellung zuzuschreiben ist. Natürlich wirkt die Ausführung der Kartons in Mosaik innerhalb der entsprechenden Umgebung noch viel hieratischer und künstlerisch gebundener als es hier im taghellen Saal bei zum Teil greller Wirkung der Farben und des Goldgrundes geschehen kann. Feuerstein huldigt ganz im Sinne der Renaissance dem Schönheitsgedanken; richtiges und präzises Erfassen der Form und Perspektive, stoffliche Charakteristik und geregelter Aufbau sind Leitmotive seiner Kunst. Raum, Architektur und Figuren sind innerhalb der Bildfläche in einen gegenständlichen und inhaltlichen Zusammenhang im räumlichen Beieinander gebracht, einem jeden ist ein volles Maß von Einzelexistenz und dementsprechender stark individueller Wirkung belassen; hierin steht er im Gegensatze zur mittelalterlichen Kunst. Manchmal aber wird er auch abstrakter in Gegenstand und Darstellung zum Zwecke der Steigerung des monumentalen und religiösen Gehaltes; dafür sei gerade die oben erwähnte »Kreuzigung« genannt. Nicht zuletzt zeigen die kleinen, malerisch effektvollen Temperaskizzen, wie Feuerstein unabhängig vom Formate seine Themata großzügig denkend, zusammenfassend gestaltet, und das zeigt ja in nicht geringem Maße die Befähigung und die künstlerische Bedeutung eines Malers großer, wirkungsvoller Bilder im Dienste der Religion und Kirche. (Vgl. dazu »Christl. Kunst«, III. Jahrg. 1909/07, S. 268—286.)

Auch außer der großen Kollektion Feuersteins ist die religiöse und christliche Kunst im Glaspalaste heuer ziemlich stark und würdig vertreten. Weisen wir zunächst nur hin auf die herbempfundene »Kreuztragung« von dem Berliner Pfannschmidt, Eichstaedts »Sei getreu bis in den Tod« und den »Zinsgroschen« des Düsseldorfers Pohle. Große Kultdarstellungen mit allen Reizen stimmungsvoll erfaßter Interieurs und trefflichen Gruppenschilderungen sehen wir in Otto Seecks-Berlin »Morgenandacht der Rüdersdorfer Bergleute« und Hausmanns — ebenfalls wie auch Eichstaedt

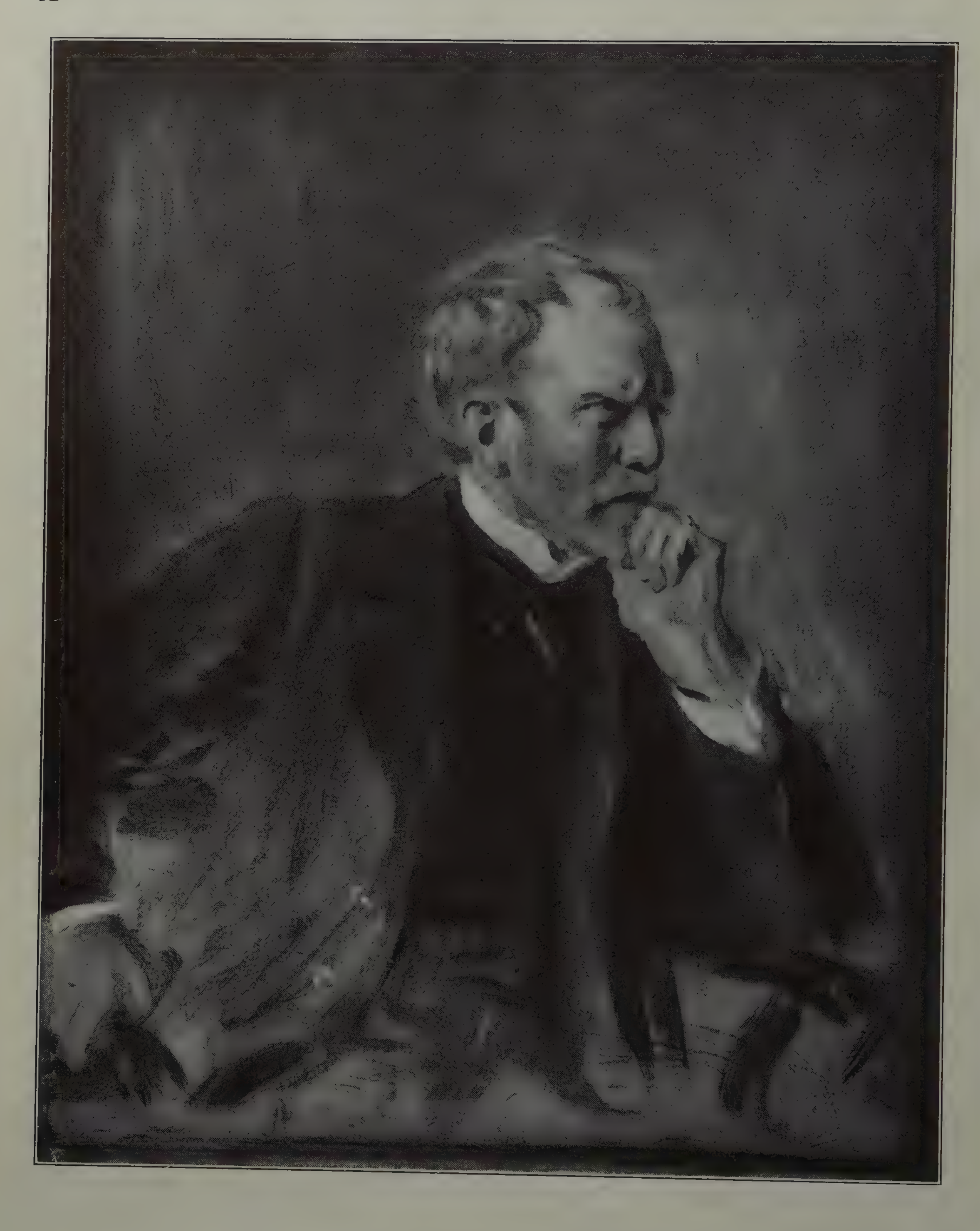


LEO SAMBERGER PROFESSOR DR. GABRIEL VON SEIDL

Ausstellung der Münchener Secession 1912

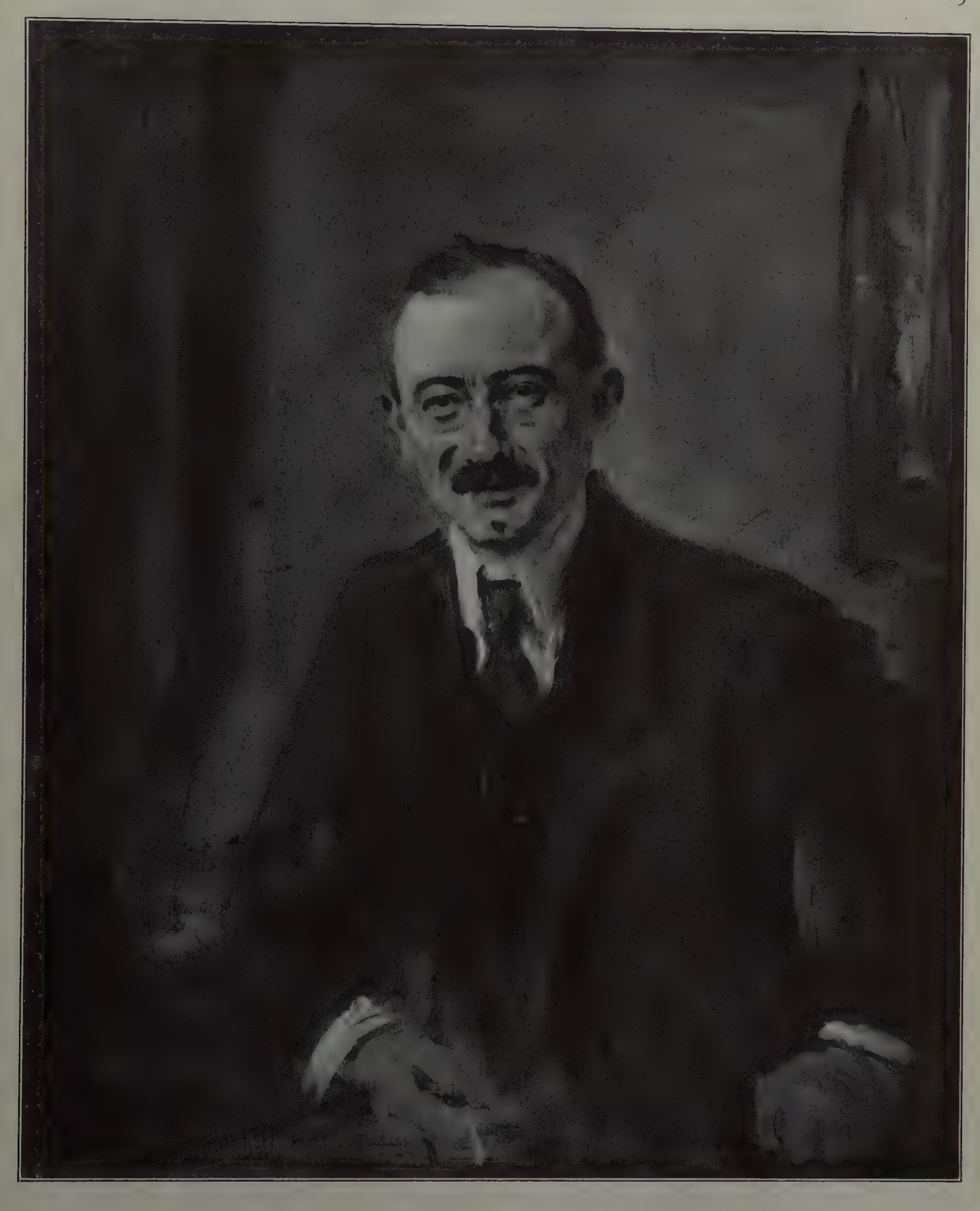
oben ein Berliner — »Große Messe im Dom zu Florenz«. Düster und ernst wirkt Gg. Poppes »Eli, eli, lama sabachthani!«, dagegen wirkt die kindliche Auffassung von Gg. Mayr in seinem »Christus im Grabe« wieder so versöhnlich, wenn auch der Künstler in der Darstellung des toten Erlösers nicht recht über die Stofflichkeit eines Aktes hinausgekommen ist. Vergessen wir nicht die feine »Hl. Clara« von Fritz Kunz, die Zeichnungen von Ph. Schumacher und das Glasgemälde »St. Katharina« von Carl de Bouché.

Auf plastischem Gebiete muß hier Ludwig Manzels Monumentalschöpfung »Kommet her zu mir« als eine hervorragende bildhauerische Leistung von eminenter Wirkungskraft angeführt werden (Abb. S. 25). Eine jede der vielen Figuren ist von den andern seelisch stark differenziert, ebenso wie in der Bewegung; die an einer Wand sich hinziehenden Figuren sind fast freiplastisch gegeben, so daß man nur unter Bedingungen von einem großen Relief sprechen kann; hier reihe sich der »Victor mortis«, ein würdiges Grabrelief von H. Wadere an (Abb. S. 19),



○ *Ausstellung der* ○
Münchener Secession 1912

LEO SAMBERGER
BILDNIS DES PROFESSORS
CARL VON MARR



o *Ausstellung der* o
Münchener Secession 1912

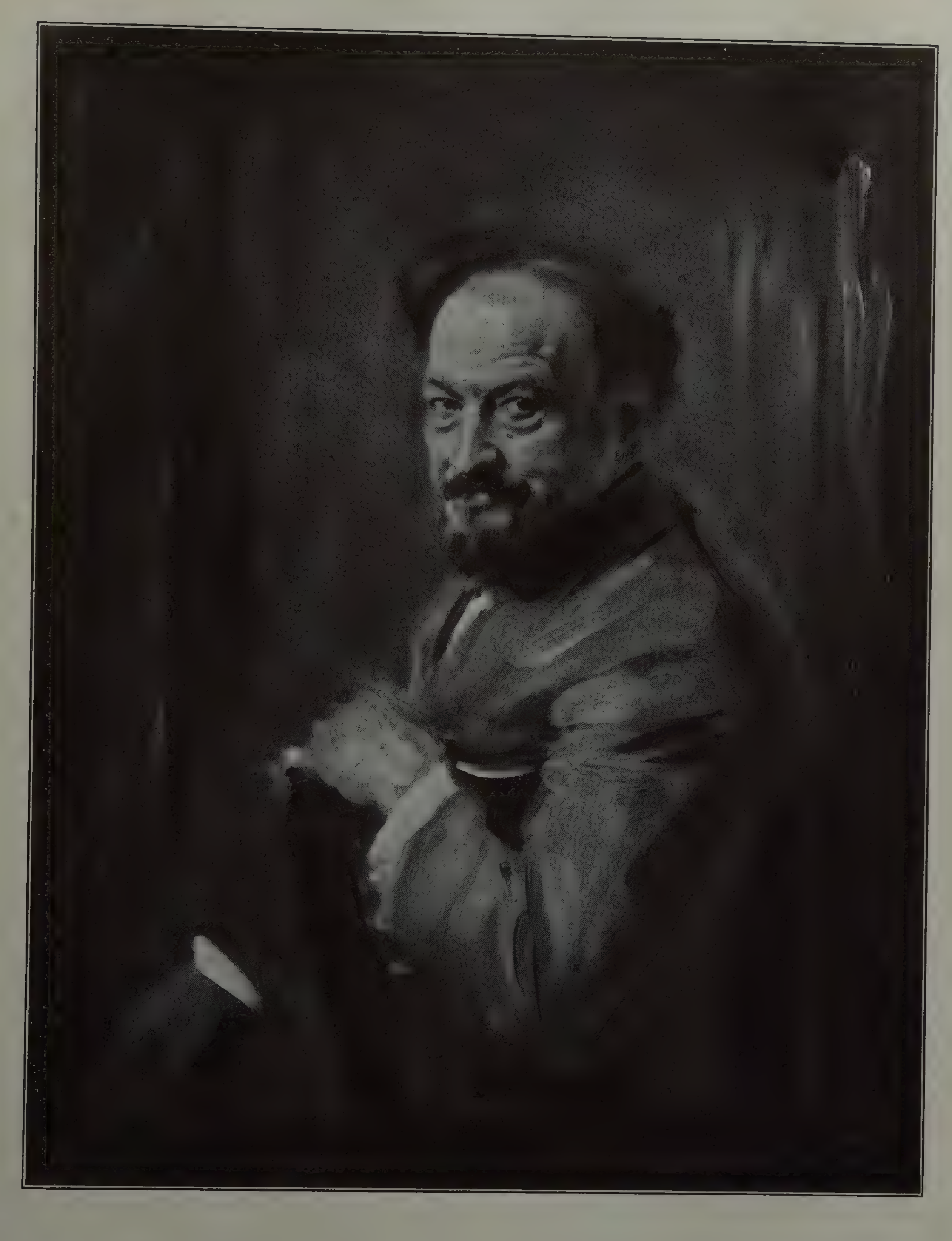
LEO SAMBERGER
BILDNIS DES PROFESSORS
R. SCHRAMM-ZITTAU

neben der in Komposition und Form wohlgelungenen »Grablegung« von H. Sertl (Abb. S. 3). Pietà-Darstellungen in Bronze zeigen uns H. Best und J. Franz, die an künstlerischer Qualität den großaufgefaßten »Schmerzensmann« von Negretti noch übertreffen. Liebevoll hat Franz Hoser einen hl. Franz von Sales durchgeführt, und gut empfunden sind Heinr. Schmitts Knabenstatuetten (Abb. S. 16, 17, 22). Auch die moderne kirchliche Architektur kommt zu ihrem Rechte durch die Entwürfe des Architekten Frhr. von Schmidt für eine Kirche in Wriezen und den Umbau der Kirche St. Laurentzen bei Bruneck (Abb. VIII. Jg., S. 207 bis 209), ferner durch das Modell und den Grundriß für die Pfarrkirche Großmehring bei Ingolstadt von Fr. Baumann und W. Vogel. Nicht zu übersehen die Arbeiten von Ant. Bachmann, Otho Orlando Kurz und Franz Zell. Mit gutem Stolz können alle Verehrer einer christlichen Kunst, die dem Kulte zum Schmucke, den Gläubigen zur Erbauung und wo nicht das, doch zur Verherrlichung der christlichen Idee dienen soll, auf diese stattliche Zahl von Kunstwerken schauen, die an Reife und Wert dem übrigen großen Ganzen, das der Glaspalast in sich birgt, keineswegs nachstehen.

Noch bliebe uns die große Masse profaner Werke von den Künstlern der Münchner Genossenschaften, die naturgemäß überwiegen, den Vertretern aus allen deutschen Gauen und Kunstzentren sowie den heuer vertretenen Schotten zu besprechen übrig; das kann diesmal aber nur mit der namentlichen Hervorhebung des Allerwichtigsten geschehen. Figürliche Darstellungen, in denen die Künstler Altgewohntes in neuer Form uns zeigen oder ganz neue Probleme teils aufrollen, teils durchführen, zeigen uns die Münchner Eißfeldt und Exter, die sehr stark in die Farbe gehen, die altbekannten Defregger und Simm, der kapriziöse Langenmantel, E. Liebermann, E. Oßwald, Bauernfeind, M. Schiestl, Schildknecht, Strathmann, die flotten Arbeiten von Schnackenberg, Geffckens guter Versuch im großen Gruppenporträt, Felix Borchardts farbenhelle Frühlingsschöpfung und Hans Hammers luftige Kompositionen; diesen folgen die Karlsruher Hans Thoma mit alten viel- und großfigurigen Wandbildern aus Frankfurt mit behaglich spießerisch trockenem Einschlag, Fehrs blitzende Kürassier- und leuchtende Frauenbilder und Hellwags sonig-satte Bilder aus England, ferner die gut und stark vertretenen Meister aus Weimar mit L. v. Hofmann, Mackensen und Egger-Lienz an der Spitze, die uns kaum Neues, aber Altes um so besser sagen, nur Mackensen ist in seinen wuchtigen Armeleutebildern fast mystischer und darum noch moderner empfindend geworden; Melchers, Odefey dürfen neben den drei Meistern nicht vergessen werden. Berlin ist auf dem Gebiete figürlicher Darstellung gut vertreten durch Kallmorgen, Sandrock und Fabian, deren Bilder meist dem Thema Arbeit und Industrie gewidmet sind, dann neben Fehling besonders noch durch Hartig. Die Stuttgarter leisten heuer viel Tüchtiges auf der Ausstellung, es seien hier nur Werke angeführt von Herwig, der ein entschiedenes Talent ist. Der Düsseldorfer Stern ist genügend bekannt in seiner Art, aus der Dresdener Künstlerschaft heben wir Wilkens und Ueberrück hervor.

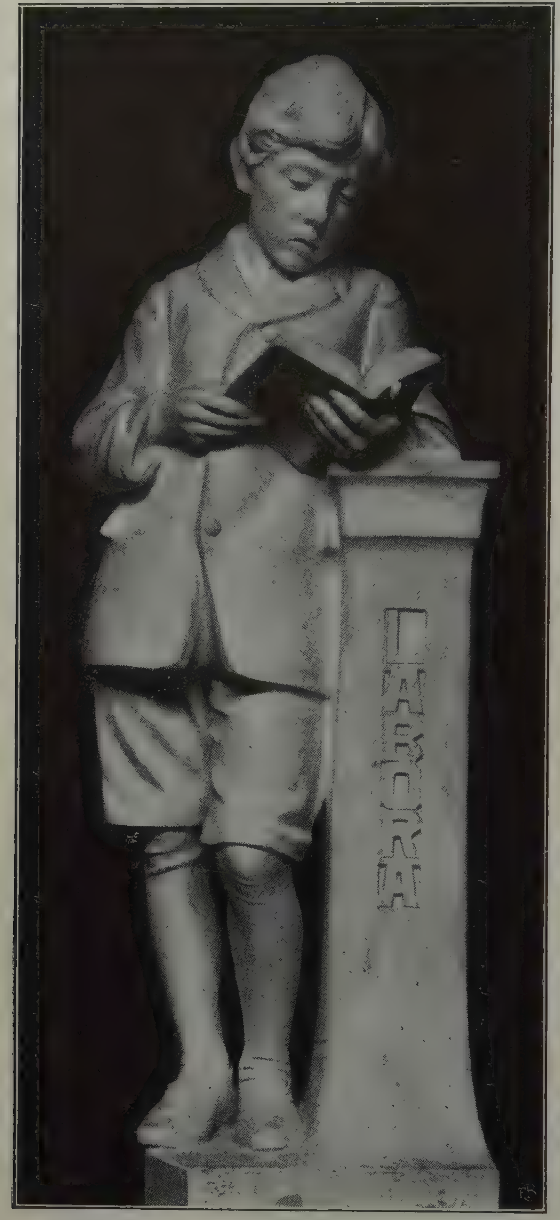
Blos, Brüne, Immenkamp, Laszlo, Papperitz, die Brüder Schuster-Woldan, Schmutzler und Thor sind uns als Porträtisten vertraut genug; neben diesen nennen wir noch Gregoritsch, Parin, Fuks und Mathis als Münchener, neben dem Wiener Ivanowitch, den Karlsruhern Ritter, Tyran, v. Bucher, Firnrohr, dem Stuttgarter Graf, neben Illner aus Dresden, Thedy aus Weimar und dem Hamburger Zeller. Alles in allem bleibt das Porträt im Glaspalaste auch heuer wieder fast nur gegenständliches Porträt; malerische, psychologische oder sonstige Probleme werden auf diesem Gebiete hier kaum angeschnitten.

Einen beträchtlich höheren Rang, auch künstlerisch, nimmt das große Gebiet der Landschaftsmalerei im Glaspalaste ein, sei es, daß man in alten, dunkeln Tönen Atelierbilder vor sich hat, oder sei es, daß draußen vor der Natur farbige oder lineare Interessengebiete auf der Leinwand bearbeitet worden sind. Und doch geht als Grundzug durch fast die ganze hier vertretene Landschaftskunst, die starke Aufhellung, durch und durch modernes Leben ohne Scheu vor farbiger Schönheit und Fülle. Da fallen uns bald Baer, Hoch, Pippel, v. Bartels auf neben Heider, Kreyssig, Georg Mayer-Franken, Henfling, Pampel, P. P. Müller, Urban und Rabending, Geiger-Weisshaupt, Küstner, Meyer-Basel. Die ältere Generation marschiert auf mit Petersen, Raupp, Röth, Willroider, Lang und Canal an der Spitze; aber da melden sich noch Sieck, Bergen, Bolgiano, Dorn und Tillberg. Von trefflichen Landschaftern außerhalb Münchens müssen wir Schön-



○ *Ausstellung der* ○
Münchener Secession 1912

LEO SAMBERGER
BILDNIS DES DIREKTORS FR. G.



HEINRICH SCHMITT LABORA

Treppenfigur. Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

leber, Volckmann, Bergmann, Conz und Göhler als bekannte Karlsruher anführen neben den tapferen Schwaben Schickhardt und Haag und den Berlinern Hermann, Helberger, Licht und Kayser-Eichberg. Den guten Schluß bildet Ubbelohde.

Strützel und Lüdecke sind bedeutende Tiermaler neben Grässel und Purtscher; die psychologische Seite betonen auf diesem Gebiete in bekannter Art Gabriel v. Max und Jul. Adam. Interieurs von schwerer satter Farbe zeigen Multerer und Kreling; im »Stilleben« brilliern Blos, Dahlen, Gräber, Marquard, Heller und Ehrhardt.

Von den zahlreich vertretenen Schotten, die vor allem — das ist ja die Stärke der englischen Künstler seit langem — raffinierte Landschaftsaquarellisten sind, seien Kay, Laing, und der Figurenmaler Whrigt genannt.

Die graphische Abteilung beherbergt viel Gutes aus allen Arten dieser dankbaren und lieben Gattung. Zuerst fast rangiert der köstliche »Gartentraum« von Kreidolf; ihm reihen sich viele herrliche Blätter an von Brockhoff, Feller, Halm, Haueisen, Hey, Hönich, Kirchner, Schultz, Staschus, Vogeler, Uhl, Oberländer und nicht zuletzt als wehmütige Erinnerung an den Toten: Welti.

Die Plastik ist dieses Jahr nicht allzu glücklich beschickt worden. Einen Teil vom Besten haben wir oben bei der Abteilung »Christliche Kunst« schon genannt. Hier fällt noch auf Hildebrands Modell zum Bremener Bismarck; Bernauer, Heer, Hemmesdorfer, Henn, Sand, Taucher und Wadere glänzen als Porträtbildner; Freese zeigt uns in seinem »Jaguar« sicherlich ein Meisterstück.[1])

WEITERE STUDIENNOTIZEN

über Kirchen und das Erbauen von Kirchen in Deutschlands vergangenen Zeiten

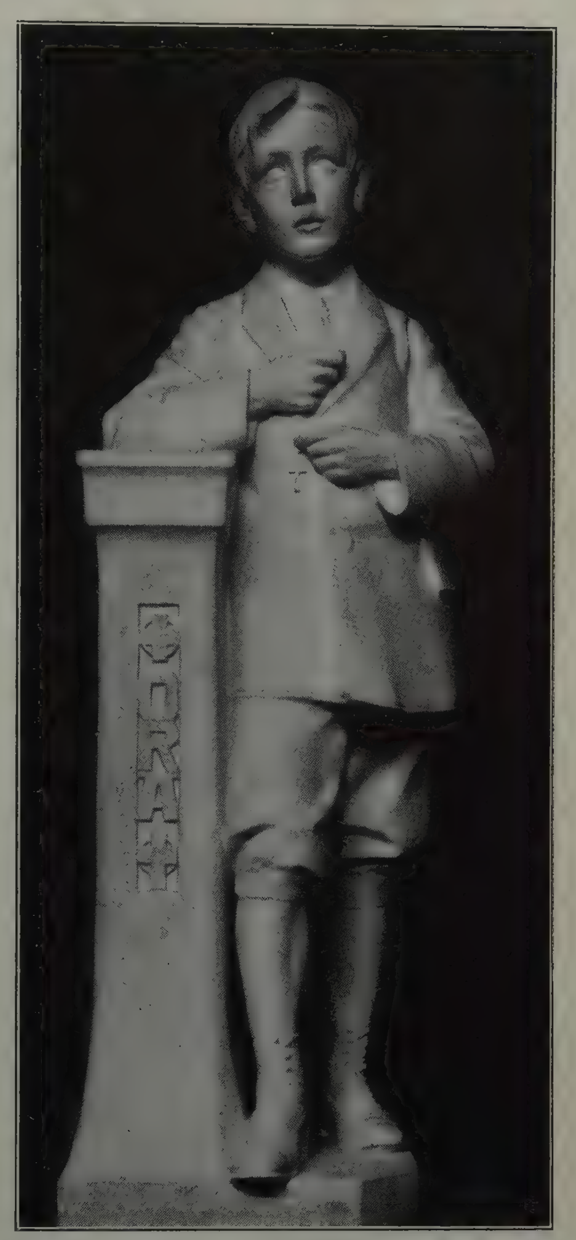
Vom Geheimen Baurat H. BENS, Halle a. S.

Wie Schreiber dieses in Nummer 8 (S. 210) des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift zum Ausdrucke gebracht, sind uns aus der Fülle des in der Gotik Geschaffenen an inneren Kirchenwänden nicht viele malerische Dekorationen erhalten; gotische Profangebäude weisen nur spärliche Reste von einstmaliger Bemalung auf. Im letzteren Falle ist selbstredend nur an die Blütezeit der Gotik, an die edelste Form dieser Bauweise gedacht. Südtiroler Burgen und Edelsitze haben auf uns solche Reste farbigen Schmuckes hier und da vermittelt; die großen Burgen Deutschlands hingegen, so weit sie Residenzen für Geschlechter von Dynasten und größeren Lehnsherren waren, stammen meistens schon aus romanischer Baustilzeit. Eine Burg z. B., in gotischem Formenschatz aufgebaut und

[1]) Zu den in dieser Nummer enthaltenen Ausstellungsbildern wird die nächste Nummer noch weitere Reproduktionen bringen. D. Red.

getreulich von Schmidt, dem ehemaligen Dombaumeister vom Wiener St. Stephan, restauriert, ist der Runkelstein bei Bozen in Südtirol. Auch die alte Malerei an den Wänden hat dabei ihre Wiederauferstehung gefunden. Der Name »Schmidt« bürgt wohl dafür, daß nichts bei diesem Akte farbiger Erneuerung hinzuphantasiert worden ist! Im übrigen interessiert uns auch diese Burg durch die Tatsache, daß einstmals mit ihr der Führer der frumben, deutschen Landsknechte bei Pavia, Ritter Georg von Frundsberg, aus kaiserlicher Hand und Dankeshuld belehnt worden ist. Ein reizendes, plastisches Dekorationselement an gotischen Gotteshäusern über Fenstern und Portalen sind stets die Wimperge, d. h. die vortretenden Ziergiebel, die, ausgehend von Filialen (filiola) und oben abgeschlossen von einer Kreuzblume, oft von sog. Krabben, die an umgebogene Weinranken oder Blätter der Winde (convolvolus) erinnern, auf ihren Abschlußleisten besäumt sind. Man hat seit uralter Zeit den Namen »Wimperg« als aus »Windberg« entstanden erklärt und behauptet, ein Windberg solle dem Hintergrunde der Fenster und Portale »Schutz gegen den Wind« geben. Hier hat zweifellos die Phantasie zu mächtig gearbeitet, man hat dem offenbar fälschlich ins Moderne übersetzten Worte zur Not einen Sinn geben wollen. Der Wimperg ist selbst mehr, als die dahinterliegende Mauerfläche oder Dachfläche, den Unbilden von Sturm und Wetter ausgesetzt, weil er feiner als diese, meistens noch durchbrochen, gearbeitet ist. Er ist und bleibt nur ein Schmuckelement, das wie »Wein« oder »Windenlaub« um die oberen Partien der Fenster usw. ranken soll. Mit den Winden (ventus) hat also der Wimperg offenbar nichts zu tun, wohl aber könnte man ihn »Weinberg« oder auch »Windenberg« heißen. Zurückversetzt in die alte Sprache käme auch hierbei ein Wort wie »Wimperg« oder »Wimberg« (denn letztere Schreibweise findet sich auch; dazu schreibt der eine Architekt dem andern nach) zustande. In Frankreich, aus dessen Norden doch die Gotik ihren Siegeszug in die Welt nahm, verschwindet schon früh das Wort »fronton« für diesen Ziergiebel; es wird, sicherlich mit Hilfe des Flamländischen, bald verdrängt durch das hinübergewanderte, deutsche Wimperg, dessen französische Formen: »guimberge, guymberghe, wimberghe, winberghe, winbergue« im Laufe der Zeiten lauteten.[1])

[1]) Vielleicht geht der Name »Wimperg« für die durchbrochene aufsteigende Bekrönung von Tür- und Fensteröffnungen gleich dem Wort »Riese« (oberer Teil der Fialen) auf das Englische zurück. D. Red.



HEINRICH SCHMITT ORA
Treppenfigur. Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

Obgleich man hätte glauben sollen, daß der gotische Kirchenbau eigens für Italien, als für ein mildes, sonniges Land, geschaffen sei, so hat diese Architekturgestaltung hier doch nicht eine dauernde Pflanzstätte gefunden. Wir haben in den Domen zu Mailand, Pisa, Siena, Orvieto und Florenz zwar höchst würdige Leistungen gotischer Kirchenbauweisen vor unseren Augen, aber allen diesen Bauten klebt doch etwas italienisch »Individuelles«, etwas vom großen Ganzen und wieder unter sich Abweichendes an.

Dabei hat der Dom von Florenz seinen Zweck obendrein verfehlt, denn er hat im Innern nur ein sehr mattes Licht; es ist ewige Dämmerstimmung in ihm. Und darf der Campanile in Pisa auf die Dauer so schief bleiben? Die gotische Profanarchitektur, deren hier nur flüchtig gedacht werden muß, ist in Florenz schwer und ernst in ihrer äußeren Erscheinung; sie macht überall namentlich wegen der mächtigen Zinnenbekrönungen einen festungsartigen Eindruck. Dagegen zeigt die Bogenarchitektur Venedigs an seinem Dogenpalaste eine glückliche, heitere Verwendung gotischer Stilelemente, namentlich des über den Arkaden fortlaufenden Vierpaßfrieses, Grund genug dafür, daß diese gefällige Architektur so oft Nachahmung gefunden hat, so in Venedig selbst, z. B. am Palazzo Cà Doro, und auch in Deutschland an einigen modernen, bürgerlichen Wohnhäusern, wie in Breslau, Dresden usw. In Rom gibt es nur eine einzige, alte Kirche in gotischen Stilformen, die aber im Äußeren so schlicht und nichtssagend gehalten sind, daß man im ersten Augenblick nicht weiß, was man aus ihnen machen soll. Im Innern dagegen ist diese Kirche stilrein mit gotischen Gewölben und gotischen Konstruktionselementen versehen und dabei herrlich geschmückt; sie wirkt beim Eintritte auf den Besucher wie eine Attrappe. Es ist die Kirche Santa Maria sopra Minerva, 1285 im Bau begonnen. Sie ist beinahe als ein Gegenstück zu denken zum alten Dome von Passau; diesem ursprünglich gotisch gebauten Gotteshause hat man nach einem verwüstenden Brande v. J. 1662 den Charakter einer Barockarchitektur gegeben. Auch hier harrt unser beim Studium des Inneren eine große Überraschung. Überhaupt die Überraschungen, auf die der moderne Mensch beim Anblicke von Sehenswürdigkeiten, so auch von alten Kirchen vorbereitet sein muß! Wir sind heute zu sehr in unseren Ansprüchen verwöhnt; wir Modernen legen schon einen zu großen Maßstab an alles an und werden leicht zu kritisch. Wie klein kommen uns heute schon die vielen Figuren auf Luvinos berühmtem Altargemälde im Dome von Lugano vor und wie vergänglich ist auch das Größte, wieviel Risse und abgeblaßte Farben sieht unser Auge leider heute schon auf den Wänden der Sixtinischen Kapelle, wo Michel Angelos Ruhm in sichtbarer Gestalt zu verschwinden droht?[1]) Es ist leider zu wahr, der Geschmack wechselt und in nichts gibt es auf Erden einen Stillstand. Im übrigen ist in vergangenen Jahrhunderten oft die kirchliche Malerei gegenüber der Profanmalerei bevorzugt worden, was seinen Grund in dem weitgehenden Einfluß des kirchlichen Empfindens hatte. Die Heiligenscheine in Gold haben die Maler durch Jahrhunderte mit besonderer Vorliebe den Gestalten der Hl. Schrift und Legende angepaßt. Hebt doch jegliche Metallfarbe, sei sie goldig oder silbern, ihre buntfarbige Umgebung in der Leuchtkraft und in der Gesamtwirkung, weshalb man ja auch stets bunte Bilder in Gold- oder Bronzerahmen fassen läßt. Mantegna z. B. hat wohl gewußt, was er tat, wenn er Lichtreflexe auf blauer Gewandung mit Silber und auf roter Gewandung mit Gold in ihren Konturen überdeckte. Alle Formen von Heiligenscheinen zeigen die Bilder, die wir überall, aber in reichster Auswahl auf den Schreinen und den Türflügeln der gotischen Altäre vorfinden. Diese Formen haben eine lange und nicht uninteressante Entwicklung im Zusammenhang mit der Entwicklung der Malerei durchgemacht.

Haben unsere Dome und alten Kirchen im allgemeinen recht niedrige Sockel, so fällt es angenehm auf, wenn die Kirchenportale einmal mit Stiegen vom Vorplatz aus erreicht werden müssen. Die Portale gewinnen dadurch nur an Ansehen, wie man das an den Domen in Freiburg im Breisgau und in Regens-



JOS. FASSNACHT JUNGER SPERBER (BRONZE)
Ausstellung der Münchener Secession 1912

[1]) Die Fresken wurden unter der Leitung von Ludwig Seitz vor einigen Jahren glücklich gesichert. D. Red.



HEINRICH WADERE VICTOR MORTIS (GRABRELIEF)

Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912



HANS HEMMESDORFER — BILDNIS FRAU M. B.

Ausstellung im Münchner Glaspalast 1912

Kirchen nicht vereinzelt dasteht.[1]) In Schlesien hat die Stadt Breslau zwei alte, große Kirchen, die St. Magdalenen- und die St. Elisabethkirche, bei denen es geradezu befremdet, wie nüchtern und unharmonisch deren Äußeres gestaltet ist. Der Dom zu Naumburg a. S. ist geschmackvoll, mit prachtvollem Lettner (lectorium) versehen und schön gelegen. In der ganzen Anordnung gleicht ihm fast aufs Haar der Dom in Meißen, neben dem sich eine der kostbarsten Wendeltreppen, die es vielleicht geben dürfte, gewissermaßen in Steinfiligran hinauf in die Burg windet. Der Dom zu Merseburg, ein höchst interessantes Bauwerk, schließt mit dem anstoßenden Schlosse einen Innenhof ein, wie er wohl an stimmungsvoller, abwechselnder Architektur kaum seinesgleichen findet. Der Genuß dieses Bildes ist allein schon eine Reise wert. In der Friedenskirche zu Hirschberg in Schlesien ist die gesamte Innenmalerei verzerrt gehalten. Stellt man sich jedoch auf einen gewissen Punkt, so steht alles aufrecht da und die Linien nach der Tiefe verlaufen in ein- und demselben Augenpunkte (Verschwindungspunkt). Der Eindruck ist in diesem Falle plötzlich ein märchenhafter; leider macht kein Reiseführer auf diese Kirche aufmerksam, denn sonst würde sie mehr von Fachgelehrten aufgesucht werden. Große Dimensionen haben die Marienkirche zu Lübeck und die St. Lorenzkirche zu Augsburg. Die schöne Pfarrkirche in Meran, eine gotische Hallenkirche, ist leider auch im Innern dunkel.

burg bestätigt sehen kann. Eine hohe, prachtvolle Treppenanlage haben vor ihren Portalen der Dom und die neben ihm stehende St. Severikirche zu Erfurt, der Eindruck dieses Architekturbildes ist ein gewaltiger. In Danzig überrascht die alte Marienkirche durch ihre hohen, weiten Hallen und durch die Kostbarkeit überlieferter Kunstgegenstände, die naturgemäß auf christlichen Glauben und Gottesdienst Bezug haben. Am Magdeburger Dome, der inwendig eine Perle von Symmetrie und Schönheit ist, fällt äußerlich das Mißverhältnis zwischen der bedeutenden Höhe des Frontgiebels zu der Höhe des dagegen stark abfallenden Langbaues unangenehm auf, ein Vorkommnis, das bei alten, norddeutschen

[1]) Vgl. »Die christl. Kunst«, V. Jg., S. 257—265. D. Red.

Reizend sind am Straßburger Münster die Muster der doppelten Fassadenflächen. Die erste ist à jour gearbeitet, steht vor der zweiten und breitet sich wie eine Spitzengardine vor dieser aus, eine wahrhaft kostbare, fast an orientalische Phantasie streifende Anordnung. Die ehemalige Benediktinerabteikirche St. Mang (St. Magnus) in dem schön gelegenen Füssen (Bayern) hat vor einer Reihe von Jahren im Innern eine fürstliche Renovierung erfahren, dabei sind Wände, Säulen, Pfeiler usw. nach den herrlichsten Blumen- und Rankenmustern des Vieux Saxe - Porzellans von tüchtigen Münchener Künstlern farbig behandelt worden. Es ist ein hoher Genuß, gerade diese Kirche zu besuchen. In der Schloßkapelle (auch ehemalige Benediktinerabteikirche) zu Tegernsee verliert das schöne, große, alte Gemälde an der Hinterwand durch den davorstehenden Hauptaltar leider an Übersichtlichkeit. Unsere alten Dome bleiben immer schön, an ihrem Reize geht nichts verloren; ihre Perlen, der Kölner Dom und der Wiener Stephansdom schauen zwischen sich über ein weites Land hin, in welchem sich deutsches Glaubens- und Kunstgefühl seit alters her fruchtbar gemacht hat.



HANS HEMMESDORFER — FELIX MOTTL

Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

An alles knüpfen sich gern Sagen an, gewöhnlich solche über die Beweggründe, aus welchen heraus dieses oder jenes Gotteshaus entstanden ist, und weshalb es gerade da steht, wo es jetzt steht. Aber auch profanen Bauwerken gelten solche Sagen. Bei schwierigen Bauten, z. B. bei Anlage von Deichen an der Nordsee, wären nach der Sage früher, um die Gewalt finsterer Mächte zu versöhnen, selbst kleine Kinder noch lebend in die Baumassen mit hinein verstaut worden; andererseits wird im Osten Deutschlands noch heute gern von sog. »Buttermilchstürmen« erzählt. Das sollen Zwingtürme gewesen sein, die übermütig und protzenhaft gewordenen Ackerbürgern auf die Nase gesetzt wurden und zwar von ihren Grundherren, und sie, die Ackerbürger, mußten obendrein noch den Baumörtel zum Erbauen liefern, wobei jedoch statt des Wassers zur Mörtelbereitung nur selbst herzuhaltende Buttermilch verwendet werden durfte.



FRANZ HOSER HL. FRANZ V. SALES
Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

DIE SOMMERAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION 1912

Von Oscar Gehrig

(Schluß)

Ein interessantes Farben- und Kompositionsspiel ist George Sauters »Harmonie in Blau, Silber und Rosa«; kleinfigurige Freilichtschöpfungen, bewegte Menschenmassen am Strand zeigen in silbrig zarten Tönen Ernst Oppler und Otto Kopp; bei aller Zufälligkeit der Erscheinungen ist doch ein fein berechneter Bildaufbau zu entdecken. Ebenso angenehm berühren Walter Klemms scharf umrissene Figuren; mit wenig Strichen ist die Bewegung gestaltet. Sein »Winter« mit den frohbewegten Eisläufern gehört zum Reizvollsten, was die Ausstellung in sich birgt. Scharfe Kontrastwirkung und streng silhouettierte Farbflächen kennzeichnen Klemms Art. Von Am. Faures Milieuschilderungen wirkt die Atelierszene merkwürdig trocken und altbacken, da ist sein dunkler »Cake Walk« schon besser. Vergessen wir nicht M. Kuschels Sagenbilder, E. Spiros und H. B. Wielands Einzelfiguren; ihre Art kennen wir ja längst; am meisten hat sich wohl Spiro geändert im Streben nach Vereinfachung von Umriß und Farbe; einen starken Eindruck hinterläßt Oskar Grafs »Kreuzigung«; eine großzügige Auffassung des weltbedeutenden Ereignisses wirkt stark ein auf Komposition, die Einzelform und Farbe von fast symbolischer Bedeutung; alles ist so weit, so kalt, dunkel und erschütternd, und doch kämpft das Licht um sein Recht; ein Stück ewiges Walten spricht aus dem Bild heraus zu uns. Helles, zitterndes Sonnenlicht umspielt die Menschen auf den Bildern von Rich. Winternitz; man denkt bei ihm manchmal an den Meister Uhde, von dem die Secession ein so wundervolles »Garteninterieur« in sich birgt; in welch heiterem Spiel vermengen sich am Sommersonnentag Farbe und Licht und lösen um ihrer selbst willen die Formen und Körper auf; ein feines Bauen, scheinbar ungreifbare Dinge im Sinnlichen gefaßt durch die Farbe, verrät doch die größte Ehrlichkeit der Darstellung und Gestaltung, der die Manier nichts anhaben kann. Uhdes Begräbnis hat Angelo Jank festgehalten, schlicht und ernst; die grauen, rotbraunen und schwarzen Töne haben einen starken Stimmungsgehalt. Dambergers Bauernbilder, Thomanns Tierstücke gehören zum Solidesten, was auf der Ausstellung zu sehen ist; anspruchslose Reife und Beständigkeit in der Wirkung zeichnen diese Kunst aus, ebenso wie die Christ. Landenbergers mit den zarten und warmen Lichtspielen.

Von vielfigurigen Straßenbildern und Volksszenen sind zunächst die Pariser Boulevardszenen von Rich. Bloos anzuführen; es sind interessante Versuche, eine große Reihe von Einzelheiten geschickt zusammengefügt, die fremdländische Farbengebung trägt manches zur Charakteristik des künstlerischen Vorwurfes bei. Aber gerade vor diesen Bildern denkt man an Monets Boulevardbilder; ja der hat noch die Seele von Paris mit hineingemalt, wie lebt und webt es da im ganzen, wie schieben sich dort die Massen, kein Anfang und kein Ende ist da zu sehen in dem Großstadtleben. Und nun merkt man, wie sehr Bloos an der Einzelheit klebt, wie er leicht hart und giftig wirkt. Charles Vetters und besonders Schramms-Zittau Straßenbilder aus München bringen bei einheitlicher Stimmung der Farbtöne das pulsierende Treiben und Rennen des modernen Stadtgetriebes. Schramm-Zittau erinnert in seiner Auffassung des »Karlsplatzes zu München« an manche Bilder von Pissarro ähnlichen Inhaltes. Emanuel Hegenbarths »Heimkehr der Feldarbeiter« darf nicht übersehen werden; in durchaus impressionistischer Weise sieht er den Raum und alle Erscheinungen innerhalb desselben als Träger der ihm so wichtigen Farbe; besonders die Wiedergabe des Wassers, seine Auflösung und Verbindung mit dem Land und den übrigen Bildteilen ist ihm glücklich gelungen. Eine Reihe guter Interieurs wären zu besprechen; zum Vergleiche reizen vier Stücke ähnlichen Inhaltes von Winternitz, Piepho, Nissl und Kühn jr.; jedesmal ist eine weibliche Figur im Raum gegeben; für jeden dieser vier Künstler könnte kein besseres Stück seiner Eigenart mehr gefunden werden, angefangen von dem zittrig-hellen Luftschimmer bei Winternitz bis zur biedermeierartigen Anmut Kühns; Piephos »Dame« ist recht glücklich in die Zimmerecke hineingesetzt, während Nissls »Mädchen vor dem Glasschrank« schon bedenklich weit an den unteren Bildrand heruntergerutscht ist; bei der schweren, speckigen Farbe müßte man fast für sie bangen. Alice Proumens »Dame mit der Teetasse« ist ein auf den ersten Blick hin sehr verlockendes Stück, nach längerem Betrachten aber entdeckt man bei allem Respekt vor der Leistung, daß fast alles daran rein technisches Können ist. Weiter mögen noch kurz Interieurs von Eugen Wolf, Ch. Vetter und Ferd.

Dorsch als gereifte Schöpfungen auf diesem Gebiete genannt sein.

Und nun zum Porträt! Münchens Künstlerschaft besitzt in Leo Samberger einen Porträtisten, der für jetzt und spätere Zeiten gleichsam die Geschichte ihrer Persönlichkeiten in seinen Bildern schreibt (Abb. S. 11—15). Man schaue sich die Kohlezeichnungen im Arbeitssaal der graphischen Sammlung in München an, man blättere die Sambergernummer der »Christlichen Kunst« durch, man gehe alljährlich in die Secessionsausstellungen, immer wieder wird man längst bekannte Namen unter Bildern lesen, aus denen neue, scharf gezeichnete Typen uns entgegenstarren. Mit unglaublicher Leidenschaft oder eisiger Ruhe sehen sie uns an, die Köpfe, deren Züge uns verraten, daß Ernst und Kampf sie so gezogen hat. Und ein Gemeinsames verbindet all die gemalten Charaktere; trotz großer Realistik in der Behandlung der Gesichter leuchtet aus jedem Auge, liegt auf jeder Stirn, spielt um jeden Mund ein Teil der Seele Sambergers selbst. Seine starke, nicht zu bändigende Künstlerseele hat von der Objektivität des Porträts ein großes Opfer im Sinne persönlichster Gestaltung seitens des Künstlers gefordert. Der mimische Ausdruck in Farbe und Linie ist das Motiv der Gestaltung. Aus der diesjährigen Secession möchte ich besonders das Porträt Gabriel von Seidls und des Direktors Fr. G. hervorheben. (Abb S. 11—15.) Das Gegenteil zu Sambergers Bildern ist Graf Kalckreuths Porträt des Domkapitulars Schnütgen, das sich durch größte Sachlichkeit und schlichte Unterordnung unters Objekt der Darstellung auszeichnet. Bis zum gewissen Grade ähnlich verhält es sich mit dem eindrucksvollen Porträt Ivan Thièles, dessen haarscharfe, ernststimmende Realistik ohne jeden kleinlichen Beigeschmack bei einem modernen Franzosen um so mehr überrascht. Hans Müller-Dachau ist mit seinem vornehm gehaltenen Damenportät ebenso glücklich vertreten als Fritz Hass mit dem dunklen, mystisch wirkenden Bildnis des Theosophen Rudolf Steiner, das schon durch das besondere Format in seiner spezifischen Tendenz unterstützt wird. Eine weitere Reihe von Künstlern



LUDWIG MANZEL (BERLIN), KOMMET HER ZU MIR! *Text S. 11* GLASPALAST MÜNCHEN *1912*



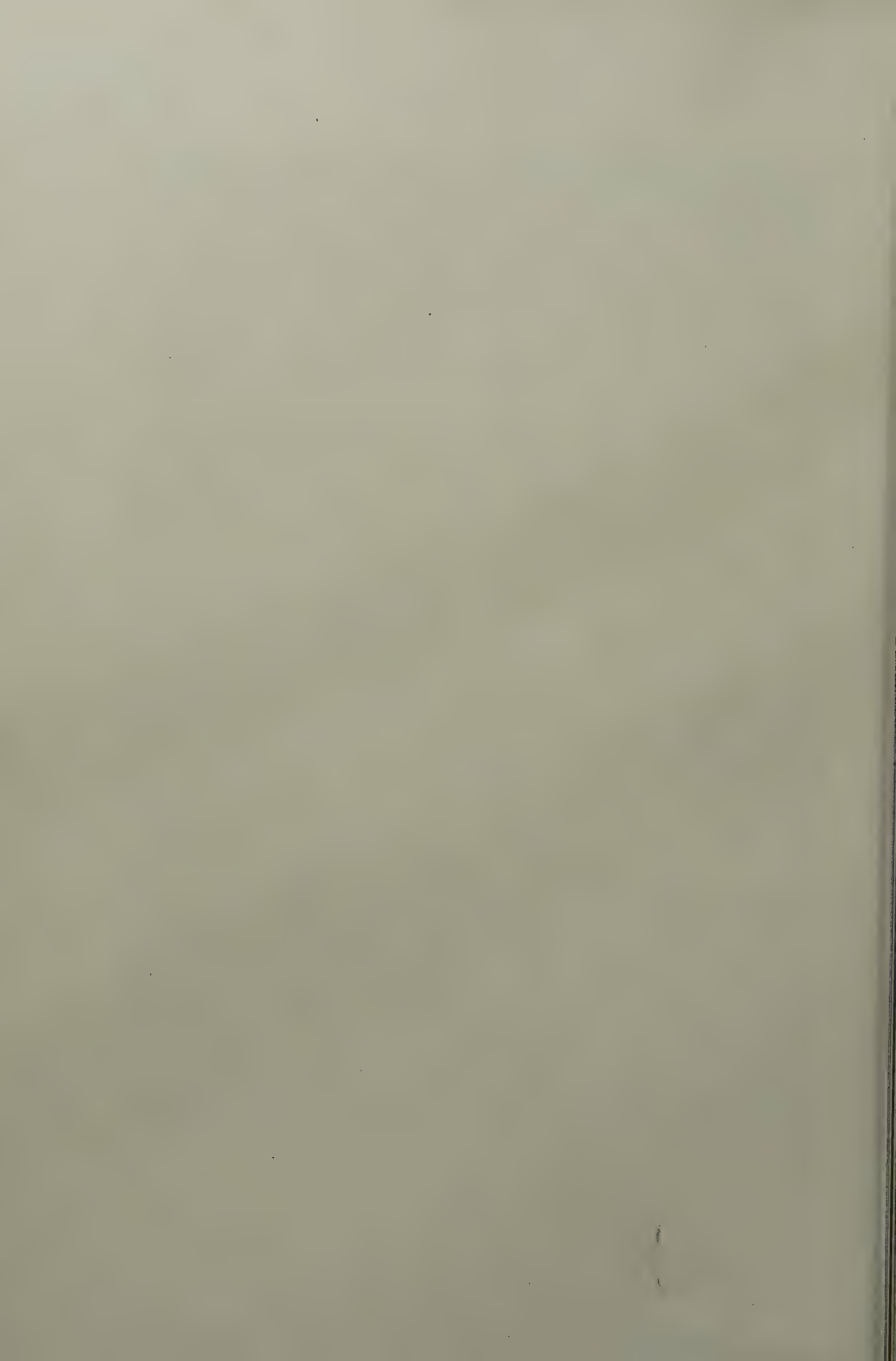
FERDINAND LANGENBERG (GOCH) METALLALTAR

In der Apostelkirche zu Köln. — Text S. 31



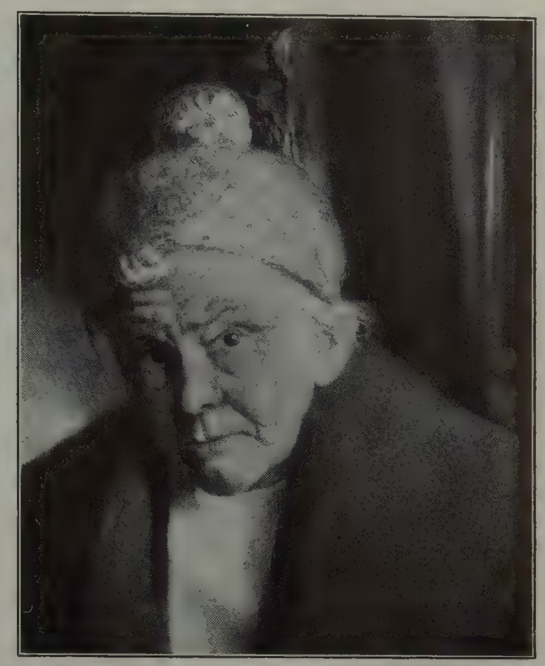
FERD. LANGENBERG GES. FÜR CHRISTL. KUNST, G.M.B.H. MÜNCHEN

ALTAR IN DER APOSTELKIRCHE ZU KÖLN



verfolgt neben der Charakterschilderung des zu porträtierenden Menschen in gleicher Weise noch malerische Probleme, wie Gustav Essig, in dem farbig so reizvoll schillernden Porträt seiner Frau, oder Ludw. Durm mit dem Bildnis eines Malers, das auf Blau, Grün und Weiß gestimmt, in seiner Behandlung einen jeden frappiert als geradezu erstklassige Leistung. Mit Durm in gewissem Grade zu vergleichen ist Fritz Burger, der in Pointilliermanier die Töne nach Licht und Schatten als komplementäre Kontraste ungemischt einander gegenüber stellt; sein männliches Porträt besitzt große Lebendigkeit, die Technik ist keineswegs aufdringlich. Mit zarten, schimmernden Farben arbeitet Alex. Mouraschko; wenn er auch manchmal fast süßlich, sentimental wirkt, so bleibt er malerisch doch sehr reizvoll. Max Buris wasserklare Farben sind bekannt; er ist ein echtes Kind der Schweiz. Die künstlerische Strenge, das Bauen mit der Linie als Gestaltmotiv hat er, wenn es auch zwei grundverschiedene künstlerische Welten bleiben, gemein mit seinem Landsmann Hodler. Carl Schwalbachs Selbstbildnis ist eine der feinsten künstlerischen Leistungen, die man in der Ausstellung überhaupt sehen kann, in Technik und Auffassung. Er gelangt in Organismus und Ausdruck des Bildes zu völliger Einheit. Die zarte Farbe ist ohne dekadenten Einschlag, die Silhouettierung so klar und fein, von so edlem Schwung wie eine Linie Angelicos oder Masaccios. Eine kapriziöse Schöpfung ist das »Damenbildnis« von Viktor Thomas; sie mutet an wie meinetwegen das Porträt einer Französin aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Die kecke, flotte Behandlung, Farbe, Lichtverteilung und Format zeugen geschlossen für den künstlerischen Willen. Mit nennenswerten Leistungen bieten sich uns noch Jos. Oppenheimer mit dem sympathischen »Damenbildnis« dar neben F. Rall, der in dem Porträt eines Zahnarztes einen großen Fortschritt im Sinne der Bildeinheit gegenüber seinen früheren Porträts aufweist; last not least seien Max Beringers scharf aufgefaßte und keck ins Bild gesetzte Herrenporträts genannt. Ein kleines Bild möchte ich auch zu den Porträts rechnen; Wilh. Leibls »Hand des Rembrandtdeutschen«. Mit welch ergreifender Liebe ist der Künstler hier dem Vorwurf nachgegangen, und wieviel sagt uns das Glied dessen, der für die künstlerische Erkenntnis einer ganzen Zeit so viel bedeutet hat. Wie ein Palladium hängt dies Zeichen und Ahnbild aus vergangenen Tagen unter den Schöpfungen der Gegenwart; in ihm steckt eine weisheitsvolle Lehre über das, was gerade in der Kunst nur mit größtem Ernst und Fleiß sich erreichen läßt.

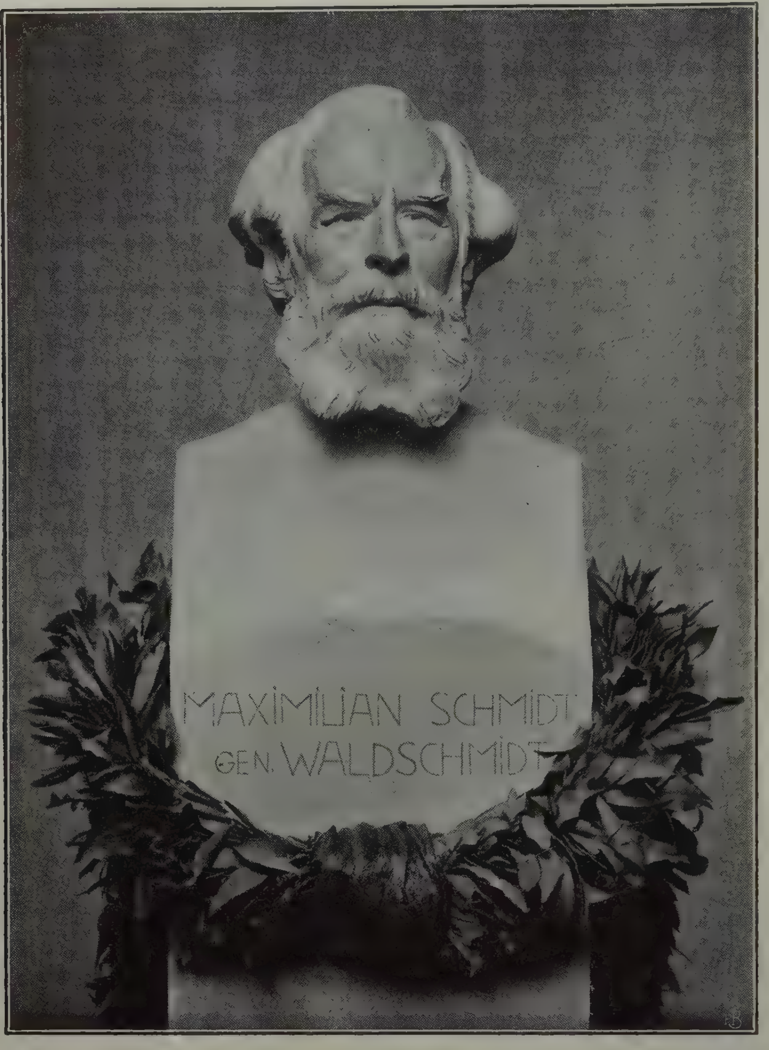
Die Landschaftskunst nimmt innerhalb der Kunstgattungen eine Stellung ein, die ihr auf Grund der dargebotenen Leistungen mit Recht gebührt. Damit geht Hand in Hand ihre Beliebtheit auf seiten der Beschauer. Mit der Landschaft verhält es sich fast ähnlich wie mit dem Porträt, in ihrer Entwicklung und Darstellung einerseits, der suchenden und erkennenden Betrachtung, die außerhalb der künstlerischen Gestaltung steht, andrerseits. Die einen Vertreter der Landschaftsmalerei scheinen sich getreu dem Objekte ihrer Darstellung unterzuordnen durch die Wiedergabe eines Stücks Natur, das der Künstler wie der Beschauer mit fast gleichem Auge sehen sollte oder möchte, die andern studieren die Natur auch nach ihrem Inhalte, ihren Erscheinungsformen, und verwenden das Gesehene als Material der Gestaltung einer malerischen Organisation im Sinne der Einheit des Kunstwerks. Und nun beachte man die vielen künstlerischen Sprachen, Auffassungs- und Ausdrucksmöglichkeiten allein schon der sogenannten realistischen Richtungen und sage, was Realismus in der Kunst ist. Realismus in der Darstellung selbst, Realismus in dem Sinne,



MOMME NISSEN ALTÖSTERREICHERIN
Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

in dem jeder Außenstehende das Kunstwerk betrachtet. Man wird bald hinsichtlich der Künstler sowohl wie auch gerade der Beschauer beim Subjektivismus angelangt sein. Und umgekehrt werden am Ende die Impressionisten grade so große Realisten in ihrem Sinne sein wie ihre Gegner. Auch in der Secession kann man diese Probleme studieren. Da haben wir die liebevolle Darstellung eines Hafenbildes von Graf Kalckreuth, die »Alte Liebe« in Hamburg; fast trocken, rechnerisch geht er den Einzelheiten nach, zeigt uns den Gegenstand zeichnerisch und farbig im Detail. Dagegen sehe man den Bootshafen von Philipp Frank an; wie glüht da im ganzen Bild die Sonne, alles funkelt, glitzert, die Farbe spielt über dem Wasser, den Booten und in den welligen Spiegelungen; fast malt der Künstler ein Bild wie seinerzeit Manet von seinem im Boote schaffenden Freunde Monet. Oder nennen wir Hans von Hayecks saftige Schilderungen modernen technischen Getriebes, die fröhlichen, farbigschweren Seestücke von Ulrich Hübner.

Dann wenden wir uns zum flächigen Stile von Ludwig Dill, der in meisterhafter Weise die Raumtiefe in ihre Schichten auflöst, zu Bauriedls subtiler, lieblicher Art, die Heimatgefilde in ihrer Schönheit zu schildern, und sehen die satte Erdenschwere im Herbste, der uns goldene Früchte heranreifen läßt, wie auf dem Bilde Maria Caspar-Filsers; betrachten uns die Schneebilder von Paul Crodel, der die Natur in weichem Farbenfluß uns zeigt, und die farbige Zerteilung schneeiger Pracht auf den Gemälden von Fritz Oßwald (Abb. S. 27), dem kräftigen Schweizer, oder von Carl Reiser. Toni Stadler ist der geborene Maler des bayerischen Gebirgsvorlandes; im kleinsten Formate wirkt er streng monumental, vergißt über der strengen Linie keineswegs die Farbe; wie wuchtig, das Ganze beherrschend steigt die Wolke aus seinem »Brand« dem Himmel entgegen. Und ihm schließen sich an der Maler des Isartales, Rich. Pietzsch, der diesmal in seiner »Verschneiten Landstraße« eine fast mystische Verklärung winterlicher



HANS HEMMESDORFER MAXIMILIAN SCHMIDT
Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

Ad. Hengeler an, wenn auch des Letzten »Maler in der Landschaft« farbig alles andre als den Duft auf frischer Höhe wiedergeben will. Dann lassen wir die schwüle Gewitterstimmung, die aus dem Bilde von Waldemar Rösler spricht, auf uns wirken, und wir sehen eine Schöpfung im Sinne des echtesten Impressionismus, eine brillante malerische Leistung. Julius Seyler hat in seinen nordischen Landschaften eine denkbar große Wandlung durchgemacht; mit der stark silhouettierten und umrandeten farbigen Fläche versucht er zu monumentalen Wirkungen zu gelangen; es mögen dies Versuche sein, Lösungen werden wohl noch anders aussehen müssen, besonders hinsichtlich der Auffassung des Lichtes im monumental gefaßten und impressionistisch gemalten Raum; am Ende schließen sich solche Gegensätze künstlerisch gar aus. Nennen wir zuletzt noch als gute Proben landschaftlichen Könnens die Bilder von Altenkirch, Schmid-Fichtelberg, Meyer-Basel, Wolf und Wimmer.

Das Tierbild ist mit Glück vertreten durch Paul Junghanns und vor allem durch Richard Müller, dessen »Dalmatinerhund« ein Meisterstück zeichnerischer und farbiger Gestaltung ist, scharf in Strich und Detail.

Aus der graphischen Abteilung heben wir zunächst einmal die technisch vollendeten Zeichnungen Chr. Landenbergers, H. Kleys und besonders Rich. Müllers hervor, dessen präzise und kräftige Art einen manchmal an Dürer erinnern kann; bei aller Feinheit und Detaillierung fällt alles Süßliche vollkommen weg. Radierungen sind in relativ großer Zahl und Trefflichkeit vertreten, so durch Alois Kolb mit dem melodischen Fluß seiner schönen Linien, durch Oscar Grafs Schilderungen aus romantischen Winkeln und Otto Leibers anmutige Landschaften. Kräftige, oft fast bis zur Brutalität sich steigernde Stoffe und Ausdrucksmittel finden Am. Faure mit Szenen aus dem Pariser Leben, Fr. Heubner in seinen an Goya und Daumier erinnernden Schreckensszenen und Alb. Lamm in phantastischen Darstellungen wie z. B. sein »Heiligtum«; ein gewaltiger Radierer, der, wenn er sich technisch auch noch etwas reinigen muß, eine fast malerische Auffassung der Flächen aufweist, ist Emil Zoir; seine Stoffe unterstützen inhaltlich die anschauliche Seite seiner Kunst; ein Ringen nach Monumentalität und ein Deuten sozialer Zustände des dargestellten Milieus tut sich aus den Blättern Zoirs kund. Eine glückliche Schöpfung ist Otto Bauriedls farbige Radierung »Aprilabend«; ebenso versuchen sich auf diesem Gebiete Otto Wyler und Olaf Lange. Einen Zyklus von sechs Originalstahlstichen zeigt mit guter Beherrschung der Technik Luigi Bonazza; ein Zug klassi-

Pracht und Größe uns vor Augen führt; ferner Felix Bürgers, dessen großzügige Technik und stabiler Aufbau das rauhe Element im bayerischen Vorland so getreu zu schildern vermag; wie malt z. B. Buchwald-Zinnwald Motive und Stimmungen aus der Natur, die in ihrer naßkalt-fröstelnden Art manchem Wanderer eher ein Grund zum Unbehagen als ein Motiv zu malerischer Darstellung erscheinen; und doch, welche Wirkungen erzielt der Künstler gerade durch die Bescheidenheit in der Wahl seiner Vorbilder. Noch stärker tritt dieser Umstand vor dem schlichten Bilde »Birken im Moos« von Th. Th. Heine zutage; die Schönheit des Kleinen in der Natur offenbart sich hier so stimmungsvoll, verklärt durch goldne Sonnenstrahlen, die nie eine Ausnahme machen in der weiten Natur. R. Riemerschmid breitet einen weichen Wiesenteppich vor uns aus und übt in seiner Einfachheit eine denkbar große Wirkung auf den Beschauer aus, wie nicht minder die schlichten, kraftvollen Landschaften W. L. Lehmanns. Die liebliche schwäbische Stadt schildert im Wandel des Wetters Benno Becker, und wie romantisch in Motiv und Farbe muten die Stücke von Rob. v. Haug, Rich. Kaiser oder auch



FRITZ OSSWALD VERSCHNEITER WALD

Ausstellung der Münchener Secession 1912. — Text S. 25

scher Größe beseelt die Einzelgestalten aus der griechischen Antike, wenn auch Form und Technik zusammen die Gunst des Eindrucks manchmal etwas beeinträchtigen durch »abgerundete« Langeweile. Die Charakterköpfe bedeutender Männer, die Karl Bauer in so großer Zahl auf Stein gezeichnet hat, sind rühmlichst bekannt; ob er Größen aus der Vergangenheit oder Gegenwart seelisch uns zu deuten versucht, immer tut er es mit einer Meisterschaft, die man bei den scheinbar vielen Wiederholungen der Köpfe, Stellungen und der technischen Gleichheit der Blätter doch nicht übersehen darf. Ein Glanzstück seiner Porträtkunst ist die Steinzeichnung »Richard Dehmel«. Qualitätvolle künstlerische Leistungen sind die Linoleumschnitte Hugo Noskes und die Holzschnitte eines Meisters auf diesem Gebiete, Carl Thiemanns; ein kühner Farbenversuch, der aber schon eine Brücke bald zum Malerischen schlägt, ist der »Sommertag« von Herm. Zeillinger.

Und nun wenden wir uns zu guter Letzt zur Plastik. Man möchte heuer fast an eine »Porträtausstellung« denken, in so großer Zahl und notabene teilweise auch Qualität sind Büsten in Holz, Ton, Stein und Erz vertreten. Lassen wir Erwin Kurz, Bernhard Bleeker, C. A. Bermann und Fritz Behn den Reigen beginnen. Eine Büste, wie der männliche Kopf von Kurz kann ruhig den Vergleich mit manchem Werke Adolf Hildebrands aushalten. Fritz Behns beste Leistung ist die energisch aufgefaßte und flott behandelte Büste des Staatssekretärs Dr. Solf. Der Maler Neresheimer hat den gleichen Mann gemalt, das Bild hängt zurzeit auch in der Secession. Vergleicht man die beiden künstlerischen Resultate, so könnte man wirklich etwas irre werden an der Porträtkunst; der Dargestellte kann aber doch nicht ein »Chamaeleon« in Habitus und Psyche sein! Bleekers Arbeiten haben unbedingt Stil; die vornehme, geschlossene Art der plastischen Gestaltung lassen seine Werke uns doppelt angenehm erscheinen. Reizend bewegt ist Alex. Opplers Büste einer jungen Dame; nur scheint er im Gesicht mehr Wert auf Symmetrie als auf den sichtbar gemachten Bewegungszusammenhang gelegt zu haben. Ulf. Janssen, Charles Jaeckle und auch Hans Perathoner trotz seines flotten Schmisses zeigen Büsten, die bei aller Qualität doch einen fast schematischen,

handwerksmäßigen Zug aufweisen, vielleicht dadurch, daß sie manches gemeinsam haben mit Büsten, die man allzu oft und überall sehen kann und die nichts weiter als den bloßen Gegenstand wiederzugeben vermögen. Eine vorzügliche Darstellung einer Heiligen — weniger einer »Madonna«, wie die Benennung der Arbeit heißt — ist die Holzbüste von Frau von Bary-Doussin. Als tüchtige Kunstleistungen reihen sich den erwähnten Büsten an Arbeiten von K. Gabriel, C. Holzer-Defanti, Heinr. Jobst wie das vortreffliche Porträt eines Negers, H. Mattes, Heinr. Wirsing, Rob. Rauschert und R. A. Zutt, so dessen antikisierende Bildnisskizzen. Unter den figuralen, zum Teil recht großen Schöpfungen ragt vor allem der weibliche Torso von Bernhard Hoetger hervor; klassische Einfachheit, Strenge, ja fast Herbheit kennzeichnet das Werk; glänzend gelöst sind die Probleme des Bewegungs- und Silhouettenzusammenschlusses; der große Zug von Geschlossenheit, der durch die Plastiken Hoetgers geht, gibt ihm in seiner besonderen Auffassung, Durchführung wie auch der Technik die Möglichkeit, eine Sonderstellung innerhalb des modernen deutschen plastischen Schaffens einzunehmen; vielleicht hat der noch junge Künstler das Zeug zu einem Klassiker schon in sich. Ein interessanter Versuch ist die polychrome »Persephone« Benno Elkans; es sind hier gute Ansätze zu Lösungen auf dem Gebiet der farbigen Plastik vorhanden, wenn auch der Künstler durch die Verschiedenheit des Materials in dessen Einzelbetonung noch nicht den einheitlichen Blick aufs Ganze zu werfen vermag; Kleinlichkeiten ist da vielleicht noch zu viel Spielraum gewährt. Balth. Schmitts »Schnitterin« ist eine edle und anmutige Schöpfung, zumal nach ihrer leicht barocken Seite hin (Abb. S. 63 des VIII. Jahrg.) Sie krönt den von Schmitt geschaffenen Luitpoldbrunnen in Königshofen. Nennenswerte figurale Schöpfungen sind die in ihren Motiven gut durchgeführten Statuetten »Adam und Eva« von H. Schwegerle sowie die weibliche Figur von Gg. Schreyögg; nicht vergessen werden darf die »Unschuld« von J. Mestrovic. Die so reizende und dankbare Plakettenkunst kommt zu ihrem Recht durch B. Elkan, Th. Georgii, Lörcher, Alf. Feuerle und L. Eberle. Auch die Tierplastik weist erwähnenswerte Stücke auf, so die festverschlungenen »Kämpfenden Leoparden« von Fr. Behn, die Pferde- und Kühedarstellungen in Holz von H. Mauracher und nicht zuletzt die technisch so feinen und lustig stimmenden Majoliken Bernhard Hoetgers.

Und nun zum Schluß! Wenn auch in dieser Sommerausstellung der Secession nicht umstürzende Neuigkeiten auf den verschiedenen Gebieten der Kunst die Gemüter bewegen können, so wird doch gezeigt, daß viele Künstler am Werke sind, die Kunst nicht von der erreichten Höhe herabsinken zu lassen, sondern vielmehr die Basis noch zu verstärken. Nur etwas Geduld auf seiten der Beschauer, mehr Studium der modernen Probleme, tiefes Eindringen beim Betrachten und Maß in den Anforderungen! Einseitigkeiten im Sinne eines alten Stils oder neuer Ziele sind in Masse gefährlicher als ein Mittelweg. Die Vorstellung und das gestellte Problem des Künstlers werden immer das Primäre in der Kunst bleiben müssen.

SEBASTIANUSSTATUE VON RIEMENSCHNEIDER.

Etwa 1¼ Stunden von Bamberg entfernt liegt das Örtchen Mühlendorf, eine Filiale der Pfarrkirche Stegaurach. Das unscheinbare, etwas abseits vom Dorf gelegene Kirchlein ist architektonisch ein ganz schmuck- und kunstloser Bau; was nicht wunder nimmt, wenn man weiß, daß er im Jahre 1811 aus einem Gartenhaus in ein Gotteshaus umgewandelt wurde. Allein diese Kirche enthält einige hervorragende Skulpturen, die teilweise noch dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören dürften: eine Pietà, eine St. Rochus- und eine St. Sebastianusstatue. Woher diese Statuen stammen, weiß man nicht; es liegt aber die Annahme nahe, daß sie bei der Säkularisation aus irgend einer der Klosterkirchen Bambergs in das damals neu eingerichtete Kirchlein nach Mühlendorf gewandert sind, vielleicht aus der gleichen Dominikanerkirche, aus der nachweisbar der Hochaltar in die Pfarrkirche nach Stegaurach gekommen ist.

Von den drei genannten Statuen ist die Darstellung des hl. Sebastianus ein lebensvolles und wunderbar ergreifendes Kunstwerk (Abb. S. 29). Der Heilige, eine bartlose, jugendliche Erscheinung, ist in der Art an den überragenden Baumstamm angebunden, daß die Rechte über das Haupt emporreicht, während die Linke abwärts hängt; die Beine sind nicht gefesselt. Der Mantel fällt in reichlich geknitterten Falten rückwärts und läßt so fast den ganzen Körper unbedeckt; ein Lendentuch verhüllt die Blöße. Die Behandlung des Körpers ist ungemein formvollendet und trotz der Fesselung frei von jeder Steifheit. Die Statue erinnert hinsichtlich der Ausführung des Oberkörpers sehr an die früher von mir beschriebene Sebastianusstatue, die sich dermalen im Bamberger Domschatz befindet[1]). Jene Beschreibung schloß mit dem Satz: »Nach dem Urteil des gewiegten Kenners Dr. Ph. M. Halm gehört sie (die Statue) unzweifelhaft der unterfränkischen Schule an, deren Hauptsitz Würzburg war«.

Die Mühlendorfer Statue läßt sich noch genauer bestimmen; sie ist ja auch weit freier und sicherer aufgefaßt und durchgeführt. Das Bayerische Nationalmuseum hat nach genauer Prüfung unterm 9. November 1911 das Urteil gefällt, daß »es sich bei diesem Werk augenscheinlich um eine eigenhändige Arbeit Riemenschneiders handelt«.

Bei den lokalen Verhältnissen (es ist fast zu verwundern, daß die Statue nicht schon lange verschwunden ist) haben alle in Betracht kommenden kirchlichen wie staatlichen Behörden einem Verkauf der Statue seitens

[1]) Die christliche Kunst, VI. Jahrgang, S. 82.



T. RIEMENSCHNEIDER ST. SEBASTIAN

Text S. 28

der Kirchenverwaltung umsomehr zugestimmt, als in dem Kirchlein eine genau gearbeitete Kopie Aufstellung finden soll. Um den Erwerb entstand aber ein Wettstreit zwischen dem Bayerischen Nationalmuseum in München und dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, der schließlich zugunsten des Bayerischen Landesmuseums endigte. Der Kaufpreis beträgt 12000 M. nebst den Kosten für die Beschaffung der Kopie.

Die Statue wird eine wertvolle Ergänzung zu den bereits im Besitz des Nationalmuseums befindlichen Werken des berühmten fränkischen Künstlers (geb. 1460 zu Osterode, gest. 1531 zu Würzburg) bilden. Dr. Senger

PASSIONSBILDER

(Abb. S. 4—8 und Sonderbeilage nach S. 8)

Wenn man noch ganz erfüllt vom Lärm der Straße und vom hastenden, wechselnden Bild des Verkehrs in der Stille der Kirche einem Kreuzweg gegenübertritt und einem jähen Eindruck folgend, rasch über ihn sein kritisches Urteil fällt, wird man immer zu falschen Schlüssen kommen. Die Gegensätzlichkeit zwischen dem heiteren Bild des Lebens und dem tiefen Ernst des Leidens ist zu groß, als daß sie ein kurzer Schritt überbrücken könnte. Über dem Geheimnis der Erlösung mit seinem Meer von Schmerzen liegt ein Schleier, der nicht mit schneller Hand, sondern nur in scheuem Tasten gelüftet werden kann. Und was in einer Künstlerseele, die in tiefer Erregung dem Heilande auf seinem Weg der Leiden folgte, mählich wuchs und mühsam wurde, wird nicht einem flüchtigen Blick sich restlos enthüllen. Das gilt vom Kreuzweg überhaupt, im besonderen aber von jenen Bildern, die in St. Maximilian zu München den letzten Teil des Erlösungsdramas entrollen. Hier öffnen sich Tiefen mystischer Versunkenheit, auf deren Grund vielleicht nur jener ganz zu schauen vermag, dessen Seele ob der Bitterkeit des Lebens sehnsüchtig nach Kraft und Trost verlangt, dem schweres eigenes Weh die Augen weitet für die unverdiente grenzenlose Qual dessen, der, obgleich Herr über alle Welten, am Ölberg hingesunken ist und in unermeßlich großem Seelenleid hilfesuchend die Hände nach dem Vater streckte: »Vater, wenn es möglich ist, laß diesen Kelch an mir vorübergehen, doch nicht mein Wille geschehe, sondern der deine!« Selten noch hat ein Künstler die geheimnisvolle, ergreifende Tragik und die feierliche Größe dieses Vorgangs so in seiner feinen seelischen Wesenheit empfunden und gestaltet wie Franz Hofstötter. Die weichen Schatten der Südlandsnacht haben sich auf die Erde gelegt und verwischen die Umrisse von Baum und Strauch. Über den Himmel streuen die Sterne ein mildes bläuliches Licht und lassen es auf die in weiße Gewänder gehüllte Gestalt des göttlichen Heilandes leise niederfließen, die auf den Knien mit erhobenen Händen inbrünstig zum Vater fleht. In lichtem Schimmer erstrahlt das Antlitz des Gottessohnes. Auge und Mund stammeln: Erbarmen und Dein Wille geschehe! zugleich. Der Ruf nach Befreiung von der leidensvollen Mission verliert sich in der völligen Ergebung in des Vaters heiligen Willen. Das verklärt die Gestalt und gibt ihr überirdische Kraft und Größe. Noch zittert der Ausbruch des übervollen, qualbedrängten Herzens in den Lüften, da erscheint ein Engel — ätherisch, magisch erhellt, in duftig farbigem, wallendem Gewande — und reicht dem göttlichen Sohne mit durchgeistigter Miene und zart beseelten Händen den Kelch zur Stärkung.

Nun tritt Jesus in würdevoller Fassung den Schmerzensweg an. Obgleich wie ein Verbrecher mit Stricken gebunden und von einem Henkersknechte mit derber Faust gepackt, steht Christus vor Pilatus — ganz erhabene Majestät, die brennenden Augen voll unsagbarer Trauer zum Himmel gerichtet. Königlich hebt sich seine Gestalt ab von der Menge, die im Hintergrunde zu den Stufen des Richterstuhles tobt und heult: »Ans Kreuz mit ihm! Gib uns Barabbas frei!« und von Pilatus, der sich anschickt, seine Hände in Unschuld zu waschen und den Urteilsspruch zu fällen mit einem Blick auf den göttlichen Dulder, in dem sich Mitleid mit Jesus und Angst vor der Ungnade des Kaisers paaren. Wie menschlich klein erscheint der sich niederbeugende, ängstliche Pilatus neben dem aufrechten, ernsten Jesus, der ganz Ruhe ist inmitten der wild entfesselten Leidenschaft des Volkes! Wie ergreifend und herzbewegend ist der Gegensatz zwischen dem stillen, weißgekleideten Jesus und der roten Lohe, in die der ganze Hintergrund als



MARIE GEYS (MÜNCHEN) CASULA (RÜCKSEITE)
Seidensamt. Ausführung in Batik (Ornament weiß, Grund rot)
Kunstgewerbe-Ausstellung München 1912

eine Verkörperung der rasenden niedrigen, leidenschaftlichen Triebe getaucht ist!

Jesus nimmt das Kreuz auf sich. Mit ausgebreiteten Armen geht er ihm entgegen. Antlitz und Haltung sind voll freudiger Bereitwilligkeit, das schwere Erlösungsopfer zu vollbringen, das derbe Kreuz auf die wunden, müden Schultern zu nehmen, welches kraftstrotzende Schergen, deren Mienen ein fanatischer Haß entstellt, bereithalten. Eine stille Wehmut überkommt einen, daß selbst das Alter grausame Gelüste nicht bezähmen kann und gierig nach dem Nagel greift, der am Boden liegt. Jesus steht wieder in seiner reinen, weißen, leuchtenden Unschuld himmelhoch erhaben dem Ausdruck menschlicher Niedrigkeit gegenüber. Auch rein malerisch tritt dieser seelische Kontrast hervor durch das zarte Weiß des Heilandes und das grelle Rot des alten Pharisäers, zu dem violette Töne überleiten, welche der Künstler in feinem Farbengefühl bei den Henkersknechten verwendete. Dabei ist der Heiland so stark vergeistigt, daß er, obwohl isoliert, der bewegten Gruppe der rechten Bildhälfte mit ihren kräftigen Formen die Wage zu halten vermag.

Die weitere Reihe der Stationen muß noch der Ausführung harren bis zur XII. »Jesus stirbt am Kreuze«. Zwischen Himmel und Erde hängt Christus. Sein göttliches Haupt ist auf die Brust gesunken: »Es ist vollbracht.« Der heilige Leib ist fast blutleer; weiß-grünlich schimmert die Haut. Um ihn dehnt sich eine unendliche Einsamkeit, die nur die beiden Schächer teilen. Da überkommt die Seele des rechten Schächers ein Ahnen von dem sich vor seinen Augen vollziehenden Mysterium. Mit stierem Blick starrt er Jesum an und in seiner Miene leuchtet die Erkenntnis: Dieser ist ein Gerechter. Zur Linken windet sich Gesmas, der reuelose Schächer, in wilder Verzweiflung. Und diese Schauer des Todes Christi werden noch durch die Natur gemehrt. Ein düsteres, gespenstisches Dunkel liegt über der Erde und über den Himmel haben sich feurige Gluten ergossen. — So erschütternd empfand Franz Hofstötter den Opfertod auf Golgatha.

Dann versenkte er sich in die Seele derjenigen, die von sich sagen konnte: »Groß wie das Meer ist meine Bitterkeit und Betrübnis«. Die Nacht hat die Brände des Tages gelöscht und ihr tiefblauer Mantel verhüllt die Schrecken des Martyriums. Der heiligste Leib des Herrn ruht im Schoße seiner Mutter. Voll majestätischer Haltung schaut diese in stummer herzbewegender Betrübnis mit ganz nach innen gekehrten Augen ins Weite und preßt mit bebenden Händen die Linke des Sohnes an ihr Herz. Sie ist durchtränkt von Herzeleid. Doch ihr Schmerz ist nicht ausbrüchig. Es ist eine abgründige Trauer, die kein lautes Klagen, sondern nur ein stummes, tränenloses Weinen kennt. Neben der durch gewaltige Seelengröße gehobenen Gottesmutter kniet Maria Magdalena und umfängt inbrünstig und schmerzbewegt das Haupt Christi. Leise naht sich der Lieblingsjünger des Herrn Johannes und sein Blick haftet voll bitterem Weh auf der Leiche seines göttlichen Meisters.

Endlich hat Christus im Grabe völlige Ruhe gefunden. Rosiges Himmelslicht durchflutet den Raum, in dem der heiligste Leib von hellem Schimmer umflossen der Auferstehung harrt. Engel von innigster Beseelung, fast körperlos, halten anbetend die Totenwache. So klingt das farbige Melodrama in einem weihevollen Hymnus aus.

Man kann das warme empfindungsreiche Farbenspiel des Bildes mit nichts so treffend als wie mit Musik vergleichen. Mit einem zarten bläulich-weißen Adagio hebt es an, das sich rasch zum lodernden Furioso steigert, dann ebbt die Melodie der Farben etwas zurück und schreitet feierlich dahin, um beim Kreuzestod wieder zu einem ernsten, breiten Pastoso anzuschwellen, das bei der Schmerzensmutter einem getragenen Largo weicht und dann im Grabe sanft und zart verklingt. Die dem Geiste der einzelnen Situationen überaus fein nnd verständnisvoll angepaßten Farben vertiefen die mystische Stimmung, welche uns aus der innerlich erfaßten Doppelnatur Christi, aus der über Allgemein-Menschliches hinausgehobenen Gottesmutter und den fast rein geistigen Engeln entgegenweht. Noch selten ist ein Künstler der seelenhaften Engelsnatur so nahe gekommen wie hier Hofstötter. Und dann. Wie glücklich sind die einzelnen Farbwerte abgestimmt. Immer ist Christus auch rein maltechnisch der Pol, um den sich alles übrige dreht. Sein weißes Gewand, sein hellschimmernder Körper bildet die Dominante, an die sich die übrigen Töne reihen. Doch ohne Härten. Bei dem Bilde »Christus vor Pilatus« bildet eine rote, von der linken Schulter niederfließende Toga den Übergang von der weißen Tunika des Hei-



MARIE GEYS (MÜNCHEN) CASULA (VORDERSEITE)
Seidensamt. Ausführung in Batik (Ornament weiß, Grund rot)
Kunstgewerbe-Ausstellung München 1912

landes zum glühroten Hintergrund. Neben dem feinen Gefühl des Künstlers für Farbenstimmungen bewundern wir noch jenes für Raumfüllung. Wie schön sind die Verhältnisse überall abgewogen. Wie glücklich die Massen im Raume verteilt. Wie schließt zum Beispiel der sich vorneigende Johannes bei dem Bilde »Christus auf dem Schoße seiner Mutter« trefflich die Gruppe zusammen. Man darf fürwahr mit großen Erwartungen der Vollendung dieses Kreuzweges und der weiteren Entwicklung dieses still in seiner Werkstätte arbeitenden Künstlers entgegensehen. Joseph Wais

DER NEUE HOCHALTAR DER APOSTELKIRCHE IN KÖLN

Von Helene Stummel

(Abb. S. 24 u. Sonderbeil. nach S. 24)

Zu dem reichen Goldmosaikschmuck, welcher nach und nach in den letzten zwanzig Jahren entstanden, hat die romanische Apostelkirche in Köln nun auch einen entsprechenden Hochaltar erhalten. Derselbe ist nach Entwürfen von Jos. Windhausen von Bildhauer Ferd. Langenberg in Goch ausgeführt worden.

Die Aufgabe dieses Altarbaues war um so schwieriger, als der Altar ein Schreinaltar werden und als Hochaltar die ganze Kirche beherrschen sollte und doch nicht die Architekturformen verdecken durfte. Die Frage ist indessen in meisterhafter Weise gelöst worden. Sowohl der geöffnete, wie der geschlossene Altar erfüllt die höchsten künstlerischen wie liturgischen Anforderungen, die man an ein Werk von so vielseitiger Bedeutung stellen muß. Die Wirkung ist eine majestätische und eigenartig mystische. Mit einer gewissen Herbheit steigt das Altargehäuse in nur geraden Linien von den Stufen empor und baut sich als fester Thron unter den Füßen des Gekreuzigten auf, der als Fürst mit der Königskrone auf dem Haupte den Altar überragt. (Das mächtige Kruzifix hat seinen eigenen Unterbau an der Rückseite des Altares.)

Diese Strenge der geraden Formen, welche in die weiche Rundung der romanischen Chorapside gewissermaßen gegensätzlich hineingeschrieben ist, gibt dem Altarwerke das bestimmt Majestätische und Selbständige. Mit seinen mächtigen Flügeln steht es da im hochgelegenen Chor und ruft sein ernst gewaltiges Memento in die weiten Räume der Kirche, in die Herzen der Gläubigen hinein. Und ein Memento der Liebe des Heilandes ist das Werk in der Fülle seines theologischen Gedankengehaltes.

Bei geschlossenen Flügeln zeigt der Altar die Darstellungen des Leidens Christi, während die geöffneten Flügel mit den Bildern besonderer Liebestaten aus dem Leben des Heilandes bis zur Hergabe seines letzten Blutstropfens bei dem Lanzenstich des Longinus geschmückt sind.

Ist der geöffnete Altar mit seinen vier großen Gruppen, deren reichen Einfassungen mit Filigran und diskret wirkendem echtem Steinschmuck, mit dem halbrund aus der Fläche tretenden Expositorium und dessen Kuppel, dem charakteristischen Ornamentkamm zu ihren Seiten festliche Prachtentfaltung, so stimmt der geschlossene Altar in ganz eigener Weise zu stiller Andacht und ernster Betrachtung.

Das Geheimnisvolle der Arche des Bundes, das Mysterium des Allerheiligsten tritt dem Beschauer vor die Seele. Feierliche Abgeschlossenheit hat hier in dem festen, turmartigen, in voller Höhe der Seiten aufragenden Tabernakelbau ihren Ausdruck gefunden. Die eng an den Turm sich anfügenden Seiten mit ihrem Reichtum an Gruppen in verschiedenen Höhengraden des Reliefs bilden die goldene Tafel, die einzig würdige Umgebung der hl. Eucharistie im Tabernakel.

Die äußerst wirkungsvolle Exposition sowohl bei geöffnetem, wie geschlossenem Altar geschieht durch eine einfache Verschiebung der über dem Tabernakel einsetzenden Kreuzigungsgruppe. Es öffnet sich die mit Engeln und reichem Schmuck edler Steine behandelte Nische und wieder bietet der Aufbau ein neues, gleich vollendetes Bild schöner Verhältnisse bei größter Zweckmäßigkeit der praktischen Einrichtung, wie treuer Befolgung der liturgischen Vorschriften.

Der zu diesem durchweg (bis auf die Köpfe und Hände) in teils mattem, teils glänzendem Golde gehaltene Altaraufsatz gehörige Altartisch ist mit den gleichfalls vergoldeten, auf galvanoplastischem Wege hergestellten Reliefbildern des Heilandes und der zwölf



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) KELCH

Apostel geschmückt. Ihre Einrahmung besteht in rotem Onyx. Die Stufen aus gelbem Marmor mit Suppedaneum in Opus cosmatum führen von dem Mosaikfußboden des Chores hinauf zur Opferstätte.

Der Gesamteindruck des Werkes ist der einer beabsichtigten, aber in feinster künstlerischer Weise erreichten Einheitlichkeit, die dem Ganzen das monumentale Gepräge verleiht, wie es in den gegebenen architektonischen Verhältnissen unbedingt anzustreben geboten war.

FERDINAND KELLER

Am 5. August ds. Js. beging in aller Stille der bedeutendste Historien- und Bildnismaler Badens »Ferdinand Keller« in seiner Villa am Starnberger See seinen 70. Geburtstag. Da der Meister auch auf dem Gebiete der religiösen Malerei, wenn auch nur wenige, aber doch bedeutende Werke geschaffen, möchten wir das Lebensbild dieses Mannes in kurzen Zügen zu schildern versuchen.

Als Sohn des Baurats Keller wurde Ferdinand am 5. Aug. 1842 in Karlsruhe geboren. Der Vater wanderte mit seiner Familie nach Brasilien aus, da er dort eine glänzend honorierte Stelle als Ingenieur übernommen. Ferdinand brachte dort seine Jugendjahre zu, wo die üppige Vegetation Südamerikas nicht ohne Einfluß auf den angehenden Künstler blieb. In die Heimat zurückgekehrt, trat er unter Schirmer in die Kunstschule seiner Vaterstadt ein. Mit seinem 25. Lebensjahre schuf Keller sein erstes Historisches Bild »Tod Philipps II. von Spanien« und zwei Jahre später den »Alchimisten«, an Velasquez erinnernd. In das Lehrerkollegium der Karlsruher Akademie trat er im Jahre 1870 als Professor ein. Kurz darauf wurde Keller beauftragt, für die St. Ignatiuskirche in Heidelberg die »Auferstehung Mariä« in Fresko auszuführen. Anmutige Formen und glühende Farbenpracht zeichnen dieses Bild aus. Es folgte dann das große Bild »Nero«, das sich in der Behandlung an Piloty, Makart und Couture anlehnt. Bei einer Konkurrenz für den Vorhang der Dresdner Oper erhielt Keller den ersten Preis und damit auch die Ausführung desselben. Wegen dieses in brillanter Technik ausgeführten Werkes bekam der Meister einen Ruf nach Dresden, dem er jedoch keine Folge leistete. Für den Lichthof der Landesbibliothek in Badens Residenzstadt schuf er in Fresko »Altertum« und »Neuzeit« in feinster Farbennuancierung. Großherzog Friedrich I. übertrug seinem Günstling, weil er die Berufung nach der Hauptstadt Sachsens ausschlug, die Ausführung eines Themas aus der Geschichte Badens, »Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden in der Schlacht von Slankamen.« Dieses Bild gehört zu den Perlen der Karlsruher Sammlung, wegen der vorzüglich koloristischen Behandlung der Kostüme. Der Reihe nach schuf er dann »Apotheose Wilhelms I.«, an Rubenssche Farbenglut erinnernd, »Apotheose Heinrichs IV. von Frankreich«, »Alexander von Humboldt am Orinoko«, den Wagnerfries, die Hauptwerke des Tonkünstlers durch Putten versinnbildlicht, »Hero und Leander« für die Wiener Akademie und für die Heidelberger Universität, anläßlich des 500jähr. Jubiläums, die Geistesheroen dieser Bildungsstätte an Ruprecht von der Pfalz vorüberziehend. Für Stuttgart malte Keller die Riesenfresken in der König Karlshalle in den Jahren 1894—96, sie stellen die Geschichte Württembergs dar. Die Pietà in der Karlsruher Galerie trägt uns diesen erschütternden Vorgang in vornehmer Farbengebung vor. Seine hervorragendste Arbeit aus jüngster Zeit findet sich in der Aula des neuerbauten Kollegienhauses in Freiburg, welche uns die fünf Fakultäten als weibliche Idealfiguren vorführen und Kellers dekoratives Talent kundgeben. Noch sei erwähnt, daß sich F. Kellers bestes Freskobild »Christus am Kreuz« in der Kirche zu Weiher, zwei Stunden von Bruchsal, befindet.

Auf dem Gebiete der Porträtkunst darf Keller sich zu den Besten zählen. Das Bild seines Vaters, dessen prächtiger Charakterkopf ihn ganz besonders zur Darstellung reizte, gehört zu den vortrefflichsten Leistungen auf diesem Gebiet. Sehr zahlreiche Porträts von Fürsten, wie das der Fürsten von Löwenstein-Wertheim, Männern des Geburts- und Geistesadels und der Geldaristokratie zeichnen sich durch Ähnlichkeit und vornehme Auffassung aus.

Zum Schluß wollen wir noch der Landschaftsmalerei Kellers gedenken. »Die Bucht von Rio de Janeiro«, »Böcklins Grab«, »Heiligtum des Neptun« zeigen uns die Natur in den mannigfaltigsten Stimmungen und idealer Wiedergabe. Barth, Bruchsal

---

Künstler und Kunstfreunde, die sich des weiteren für unseres Meisters Schaffen interessieren, seien auf die reich und vortrefflich illustrierte Monographie von Dr. F. W. Gärtner (Karlsruhe 1912, Müllersche Hofbuchhandlung, 5 M.) aufmerksam gemacht.





MARIÄ HIMMELFAHRT

VON

GUIDO RENI

(MÜNCHEN, KGL. ALTE PINAKOTHEK)

ALBRECHT DÜRER UND NIKOLAUS VON KUSA

Deutung der Dürerschen »Melancholie«

Von Dr. J. A. ENDRES

Es muß gewagt erscheinen, an ein Problem heranzutreten, auf das die berufenen Fachgenossen und die speziellen Dürerforscher ein Unsumme von Arbeit und Geistesreichtum verwendet haben. Die geringste Gefahr ist noch die, im Chor der vielen Deuter der Dürerschen Melancholie nicht gehört zu werden und diesen neuen Versuch anbetrachts einer begreiflichen Resignation allen derartigen Unternehmungen gegenüber von vornherein ad acta gelegt zu sehen. In der Tat sind der subjektiven Anschauungen über den Sinn dieses berühmten Stiches genug geäußert worden. Nur das Bewußtsein, ganz bestimmte positive Anhaltspunkte zu seiner Erklärung zu besitzen, berechtigt zu dem Mute, die Deutung neuerdings in Angriff zu nehmen. Ich werde hiebei nicht die sämtlichen bisherigen Erklärungsversuche nochmals durchgehen und umschaufeln. Der Kürze halber empfiehlt es sich, mehr thetisch als kritisch zu verfahren. Dabei wird sich, wie ich hoffe, eine bisher meines Wissens nicht beachtete, sehr bemerkenswerte Beziehung Dürers ergeben, ich meine die zu der Spekulation von Nikolaus von Kusa, jenem großen und selbständigen Geiste, den man längst an den Anfang des neuzeitlichen Geisteslebens zu stellen gewohnt ist. Auf ihn und seine Gedankenrichtung möchte ich zunächst die Aufmerksamkeit lenken, um alsdann an der Hand einzelner seiner Werke die einzelnen Darstellungen auf dem Dürerschen Stiche zu deuten, aber auch das ganze Blatt in ein klares Licht zu setzen. Vielleicht läßt sich schließlich auch für die neuerdings [1]) wieder bestrittene Zusammengehörigkeit der beiden Stiche Melancholie und Hieronymus im Gehäus ein Anhaltspunkt ausfindig machen. (Abb. 34 u. 35.)

1. Die Kusanische Philosophie zu Dürers Zeit.

Der berühmte Kardinal und große Reformator Deutschlands, Nikolaus von Kusa, war am 11. August 1464 zu Todi in Umbrien gestorben. Schon zu seinen Lebzeiten hatte der originelle Denker, welcher eine eigenartige Theosophie mit mathematischen Spekulationen verband und in Form und Methode seiner Wissenschaft neue Wege suchte, vielfachen Anklang gefunden. Die Buchdruckerkunst machte weite Kreise mit seinen Gedanken bekannt. Eine unvollständige Ausgabe seiner Werke ohne Angabe des Jahres und Druckortes erschien ums Jahr 1488 bei Martin Flach zu Straßburg in zwei Bänden. Eine zweite Ausgabe in drei Bänden besorgte Jakob Faber im Jahre 1514. Sie ging aus der Aszensianischen Druckerei in Paris hervor. Eine weitere Ausgabe entstand zu Basel 1565. Jakob Faber und sein Schüler Karl Bovillus waren begeisterte Anhänger der kusanischen Doktrinen, deren nachhaltiger Einfluß sich bekanntlich noch in dem phantastischen System des Giordano Bruno und bei Leibniz verfolgen läßt.

In unserem Zusammenhange verdient Beachtung, daß die Pariser Ausgabe der kusanischen Werke im Jahre 1514 erschien.

Es ist dasselbe Jahr, in dem Dürer seine berühmten Kupferstiche Melancholie und Hieronymus im Gehäus fertigstellte. Damals mochte auch in den Nürnberger Humanistenkreisen ein gesteigertes Interesse an der Denkweise des Kardinals erwacht sein. Nach Fabricius (Bibliotheca I, 405) wäre sogar in Nürnberg 1514, also gleichzeitig mit der Pariser Ausgabe, eine Publikation der kusanischen Werke erfolgt. Wenn nun diese Angabe auch auf Täuschung beruhen wird, so steht doch fest, daß Kusa und die neue Pariser Ausgabe seiner Werke den Nürnbergern nicht fremd waren. Hartmann Schedel hatte sich im Jahre 1496 eine Abschrift von dem sonst seltenen Tetralogus Cusae de non aliud verschafft, der nun allerdings dem Jakob Faber bei der Besorgung seiner Edition entging [2]). Dagegen hatte ein anderer Nürnberger, der Priester Nikolaus Moravus, die wichtige Schrift

[1]) Vgl. H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1908, 226.

[2]) Vgl. J. Übinger, die Gotteslehre des Nikolaus Cusanus, Münster und Paderborn 1888, 138.



ALBRECHT DÜRER HL. HIERONYMUS IM GEHÄUS
Kupferstich von 1514; B. 60. — H. 0,247, B. 0,188. — Zu nebenstehendem Aufsatz

Kusas Complementum theologicum zu Fabers Ausgabe beisteuern können.

Es ist kaum anzunehmen, daß Dürer, der »Norikorius cibus«, wie er sich statt Niricus civis einmal unterzeichnet, sich den Inhalt der lateinischen Schriften Kusas selbständig zu eigen machen konnte. Aber deshalb braucht ihm dieser Inhalt nicht fremd geblieben zu sein. Dürer verkehrte täglich in den gebildetsten Kreisen seiner Vaterstadt. Mit dem ersten Repräsentanten des Humanismus in Nürnberg verband ihn die innigste Freundschaft und geistige Interessengemeinschaft. Das waren ausreichende Mittel, um in die Sphäre eines höheren Geisteslebens emporgehoben zu werden. Daß aber Pirckheimer



ALBRECHT DÜRER DIE MELANCHOLIE

Kupferstich von 1514; B. 74. — H. 0,239, B. 0,168. — Zu nebenstehendem Aufsatz

die Gedankenwelt und die Werke des berühmten Kardinals von Kues, der theologische und mathematische Spekulationen aufs engste miteinander verknüpfte, nicht fremd geblieben sein werden, darf füglich daraus gefolgert werden, daß auch ihn theologische und mathematische Fragen in erster Linie interessierten. In seiner Ausgabe der Geographie des Ptolemäus versichert er wenigstens von sich, daß ihn nichts in gleichem Maße freue wie die heiligen Schriften und die mathematischen Wissenschaften [1]). Mit allen diesen Erwägungen bewegen wir uns, das soll nicht geleugnet

[1]) (aemuli) sciant nihil aeque me post sacras litteras et mathematicas oblectare disciplinas. Bil. Pirckheimeri opera, ed. Goldast, Francoforti 1610, 236.

werden, noch in einem Gebiete reiner Möglichkeiten. Aber in der Richtung des Möglichen lag von jeher die Welt der Tatsachen.

Eine tatsächliche Beziehung der Dürerschen Melancholie oder vielmehr der meist als zusammengehörig betrachteten beiden Kupferstiche, Melancholie und Hieronymus im Gehäus, mit den kusanischen Ideen tritt dem Gesichtskreise bereits näher, wenn wir einen Blick auf die Titel einzelner Schriften des Kusaners werfen. Schon bisher ist der mitten unter den Symbolen um die Melancholie zusammengekauerte Hund mit der Jagd in Verbindung gebracht worden. Eine der Schriften Kusas führt den Titel »Die Jagd nach der Weisheit« (De venatione sapientiae). Unmittelbar vor dem Hunde liegt in guter Beleuchtung eine Kugel. Eine Schrift Kusas hat den Titel »Das Kugelspiel« (De ludo globi). Es war mir bekannt, daß der Kreisel in der Spekulation Kusas eine Rolle spielt, wie insbesondere mathematische Symbole. Ein Kreisel hat aber seinen Platz zwischen der Kugel und dem Hunde. Ich gestehe, daß mich derartige Wahrnehmungen zunächst veranlaßten, den Zusammenhängen zwischen Dürer und Kusa genauer nachzuforschen. Ein solcher Zusammenhang schien sich mir ursprünglich auch zu ergeben aus dem Titel einer weiteren Schrift Kusas »Der Friede des Glaubens« (De pace fidei), der wie ein Motto über dem hl. Hieronymus im Gehäus stehen könnte. Es kamen hinzu die Leitgedanken über die Theologie Kusas, welche Jakob Faber seiner Ausgabe der kusanischen Schriften vom Jahre 1514 voranschickt. Aus ihnen läßt sich ohne sonderlichen Zwang das künstlerische Programm, das sich Dürer in den zwei berühmten Stichen vorsetzte, in der Hauptsache herauslesen, und zwar nicht nur die Disposition des Themas, dessen Gliederung die Darstellung in den beiden Gegenstücken Hieronymus und Melancholie ergab, sondern merkwürdigerweise auch das von jeher besonders bewunderte Problem der Lichtwirkung beim Hieronymus und des Kontrastes von Licht und Schatten in der Melancholie.

Jakob Faber läßt in dem Dedikationsschreiben seiner Kusaausgabe den ehemaligen Begleiter und Freund Kusas, Johannes Andreas de Bossi, später Bischof von Aleria und Kardinal, zu Wort kommen, welcher Kusa den größten Mathematiker seiner Zeit und tiefsinnigsten Theologen nennt [1]). Mathematik und Theologie sind dann die beiden Pole, um die sich das Dedikationsschreiben des weiteren bewegt. Von dem mathematischen Studium sagt er, niemand möge es für unnütz erachten, da sich in der Mathematik das Göttliche am meisten widerspiegle, wie sich aus Kusas Schriften ergebe. Er spricht von »Geheimnissen der heiligen Mathematik« (sacrae matheseos mysteria) und schließt seine Ausführungen mit dem Satze: »Die Mathematik ist daher groß; aber dann zumeist, wenn die Art des Aufsteigens zum Göttlichen nicht fehlt« (Mathesis igitur magna est, sed tum maxime, cum modus ad divina surgendi non abest). »Am allergrößten aber ist, so fährt er fort, die Wissenschaft der Theologie« (Verum omnium maxima theologiae cognitio). Und nun enthüllt er seine Anschauungen über die Arten der Gotteserkenntnis. Er unterscheidet eine dreifache Theologie, eine erste und höchste des Intellektes, eine zweite und mittlere des Verstandes und eine dritte und unterste der Sinne und der Einbildungskraft [2]). Die zuletzt genannte hat hier kein weiteres Interesse. In der Henrick-Petrinischen Ausgabe der Werke Kusas vom Jahre 1565, wo der Hauptinhalt des Faberschen Dedikationsschreibens kurz und bündig wiedergegeben ist, wird sie als eine Theologie der Schenke und ehrgeizigen Streites hingestellt, die selbstsüchtige Ziele und nicht was Christi ist verfolgt, die in Geschwätzigkeit lärmt und sich in Unklarheiten und Meinungszwiste verstrickt [3]). Es wird hiemit offenbar der sinkende spätscholastische Schulbetrieb vom

[1]) In disciplinis mathematicis eo tempore doctior fuit nemo ... Theologiae vero christianae (fuit) summus interpres et magister et coelestis arcani antistes sapientissimus. Der ganze Text des Panegyrikus von de Bossi ist neuerdings abgedruckt bei Übinger a. a. O. 145.

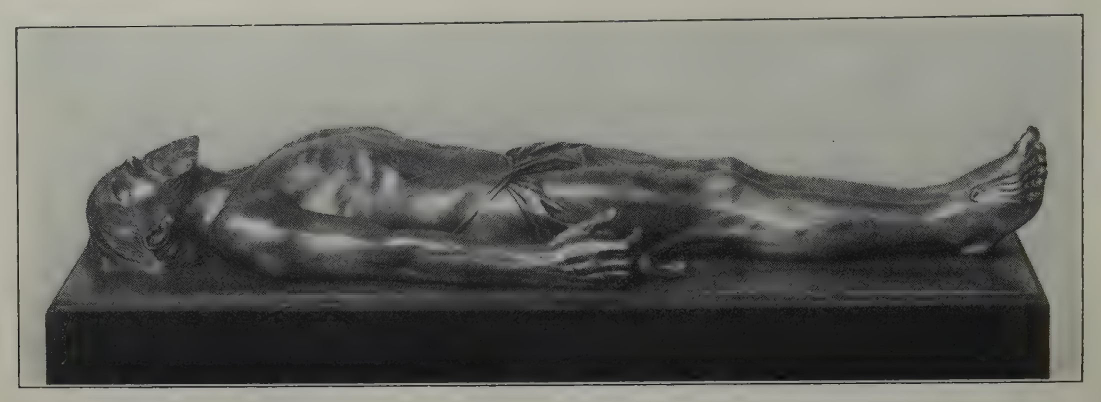
[2]) Enimvero triplicem comperio theologiam. Primam et summam intellectualem, secundam et mediam rationalem, tertiam ac infimam sensualem et imaginariam. Prima in pace veritatem indagat. Secunda aperto marte rationis via ex veris falsum expugnat. Tertia in insidiis ex quibuslibet etiam falsis verum oppugnare nititur. In prima lux major minorem offundit, in secunda lumen tenebris opponitur, in tertia tenebrae lumini. Prima in silentio docet, secunda in sermonis modestia, tertia in multiloquio perstrepit. Prima sursum habitans, si quando demittit oculum, id facit, ut ex imis rursum sibi reparet ascensum; secunda alis rationis fulta media luminis inhabitat loca; tertia quasi humi repens obscuritatibus involvitur et variis obruitur phantasmatum tenebris. Primae lucis immensitas tenebrae, cujus ignoratio potior est scientia; secundae finitum lumen, lumen est, cujus scientia praecipua possessio; tertiae tenebrae lumen apparent.

[3]) (Nic. de Cusa) fuit autem alienissimus ab illa theologia cauponaria et ambitiosa, quae sua, non quae Christi sunt, quaerit et in multiloquio perstrepit, obscuritatibusque et opinionum dissidiis involvitur. Abgedruckt bei F. A. Scharpff, der Kardinal und Bischof Nikolaus von Cusa als Reformator in Kirche, Reich und Philosophie des fünfzehnten Jahrhunderts, Tübingen 1871, 428.



RUDOLF HENN
S. K. H. PRINZ-REGENT
LUITPOLD (PLAKETTE)

Ausstellung im
Münchener Glaspalast 1912



HANS BEST — CHRISTUS IM GRABE

Versilberte Bronze. Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

Standpunkte des Humanismus aus abgelehnt. Um so wichtiger ist nun aber, was Faber über die nach seiner Schätzung gangbaren Formen der ersten und zweiten Theologie sagt. Seine Gedanken müssen Dürer auf irgend eine Weise bekannt geworden sein. Wenn nicht alles täuscht, so ergab sich aus ihnen für den großen Künstler die Gliederung des Themas, das er sich 1514 in den beiden Stichen des Hieronymus und der Melancholie stellte. Aber außer den Grundgedanken regten die plastischen Ausführungen Fabers bei Dürer spezifisch künstlerische Probleme an, von denen die beiden Stiche Zeugnis geben. Die erste Theologie, sagt Faber, erforscht in Friede die Wahrheit, sie lehrt in Stillschweigen (prima in pace veritatem indagat, prima in silentio docet), in der ersten ergießt sich ein größeres Licht auf ein geringeres (in prima lux major minorem offundit). Aber Friede, Stille, Licht, sind das nicht Motive, die Dürer in seinem Hieronymus im Gehäus mit so überzeugender Meisterschaft zum Ausdruck gebracht hat, daß sie sich noch jedem Betrachter ganz unwillkürlich aufdrängten? »In dieser feierlichen Stille, sagt J. Janssen,[1]) stört kein innerer Zwiespalt, kein äußeres Zerwürfnis den seligen Frieden des gläubigen Gemütes, das sich auf dem schönen ausdrucksvollen Gesichte des Kirchenvaters abspiegelt«. »Alles«, so urteilt A. Springer[2]), »die Hauptgestalt wie die Nebendinge, die ganze Szene atmet tiefsten Frieden, stille Heiterkeit, behagliche Ruhe.«

In unübertrefflicher und bis dahin nicht geschauter Weise wußte dann der Künstler das Licht zu gestalten, das »in vollem Strome eindringt« und sich nun gleichmäßig im Binnenraum verteilt. Von einem solchen Ergießen und einer Abstufung des Lichtes spricht Faber: Lux major minorem offundit. Er spricht aber auch, und hier hätten wir uns an die Melancholie zu wenden, bei der zweiten Theologie von einem begrenzten Lichte (finitum lumen) oder vielmehr davon, daß der Dunkelheit Licht entgegengestellt wird (lumen tenebris opponitur). Die Grundstimmung in der Melancholie ist Dämmerung, mit der nur an wenigen Stellen, wie an der linken Seite der Frauengestalt und auf der Oberfläche der Kugel, ein hellerer Lichtschein kontrastiert.

Das Dedikationsschreiben Fabers scheint mir in seinen Beziehungen zu den Dürerschen Stichen, speziell zum hl. Hieronymus, noch nicht erschöpft zu sein. Wenn Dürer sich ein Bild der Theologie zum Vorwurf machte und sich hiebei eines Kirchenlehrers bedienen wollte, so stand ihm an sich die Wahl zwischen den vier großen lateinischen Kirchenvätern frei, zwischen dem Papste Gregorius, den Bischöfen Augustinus und Ambrosius und dem Priester und Kardinal Hieronymus. Daß Dürer den hl. Hieronymus bevorzugte, kann verschiedene Gründe haben, so eine persönliche Vorliebe des Künstlers, der gerade diesen Heiligen vorher und nachher noch öfter zur Darstellung brachte; auch zeitgeschichtliche Ursachen, sofern der Humanismus gegenüber der scholastischen Theologie der positiven und damit einem eingehenderen Bibelstudium den Vorzug einräumte, obwohl wir jetzt wissen, daß das theologische Studium auch in der ganzen vorausgehenden Zeit auf Schriftexegese sich aufbaute. Nachdem wir aber einmal das Dedikationsschreiben Fabers in den Kreis der Betrachtung gezogen haben, darf nicht unerwähnt bleiben, daß es sich bei seiner Ausgabe um die Werke eines Kardinals handelt und daß er in der Widmung ausdrücklich auf das Kardinalskollegium

[1]) Geschichte des deutschen Volkes, Freiburg 1883, 9 I, 192.

[2]) Albrecht Dürer, Berlin 1892, 99.

Bezug nimmt.[1]) So mag immerhin der über Hieronymus hoch aufgehängte Kardinalshut nicht bloß als zufälliges Attribut des Heiligen seine Rolle spielen.[2])

2. Die Spekulationsweise Kusas.

In überzeugenderer Weise wird der Zusammenhang zwischen Dürer und Nikolaus von Kusa zutage treten, wenn in der äußerst charakteristischen Melancholie die Art der Spekulation des Kardinals aufgezeigt werden kann. Alle derartigen Beweisversuche, dessen bleibe ich mir bewußt, können freilich nur in größere oder geringere Wahrscheinlichkeit ausmünden. Ein stringenter Beweis wäre nur möglich durch die Auffindung einer authentischen und bestimmten Nachricht, daß Dürer die Absicht hatte, kusanische Gedanken mit dem Grabstichel wiederzugeben.

Zunächst wird sich eine möglichst gedrängte Orientierung über die Denkweise Kusas empfehlen. Nikolaus von Kusa ist eine der größten Erscheinungen des 15. Jahrhunderts. Während seiner Vorbereitung auf die juristische Laufbahn zu Padua (1418 bis 1423) war er mit den humanistischen Bestrebungen der Zeit bekannt geworden und hatte hierin durch Kardinal Giordano Orsini zu Rom, dem er in den Jahren 1426—1429 als Sekretär zur Seite stand, Förderung erfahren, 1430 wandte er sich der Theologie zu. Aus seiner Abneigung gegen die herkömmliche Scholastik machte er kein Hehl. Dagegen erwies er sich als verständnisvoller und erfolgreicher Förderer aller neuzeitlichen Bestrebungen in den klassischen Studien, in Geschichte, Geographie und den mathematisch-physikalischen Wissenschaften. Auf Konzilien, als Bischof, Kardinal und kirchlicher Reformator zeigte er eine gleich große Befähigung für die praktischen Gebiete des Lebens. Seiner ganzen Geistesrichtung nach der Neuzeit zugehörig, war er doch in einem Punkte der alten Zeit treu geblieben: wie jener, so war auch ihm der höchste Gegenstand des Sinnens und Forschens Gott.

Darin nun aber weicht er von der klassischen Periode der Scholastik ab, daß er das streng logische Verfahren bei der Gotteserkenntnis geringschätzt und ablehnt. Seine Autoritäten sind nicht mehr Aristoteles und die Peripatetiker, sondern Plato und noch viel mehr die Neuplatoniker, insbesondere die Mystiker. Er nennt Pseudodionysius und Maximus. Bei ihm spielt wieder eine Rolle Joh. Skotus Eriugena. Er beruft sich gerne auf Eckhart. Seine Mystik hat nun aber ein neuzeitliches Gepräge. Nikolaus von Kusa steht an der Spitze jener Männer der Übergangszeit, bei denen Mystik und Naturforschung aufs engste verbunden sind. Nicht durch Loslösung von der sinnenfälligen Welt und freien Auf-



JOHANN FRANZ (FREISING) PIETÀ
Bronze. Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

[1]) Quamobrem in recognitione et emissione horum divinorum librorum non tibi soli me gratificatum putaverim, sed et omnibus, qui altiore, sacratiore ac diviniore sunt mente et praesertim summis divinarum rerum moderatoribus, summis ecclesiae columnis, Cardinibus orbis, sanctae sedis apostolicae consessoribus, de quorum sacro coetu et altissimo ordine olim horum operum author omni saeculo nominabilis Cusa fuit unus.

[2]) Daß von den beiden Stichen Melancholie und Hieronymus im Jahre 1515 mehrere Exemplare nach Rom wanderten, erwähnt M. Zucker, Albrecht Dürer, Halle 1900, 93.

schwung des Geistes zu Gott sucht er das unendliche Sein Gottes zu erfassen. Gerade durch die Natur glaubt er sich zur Gotteserkenntnis erheben zu können. Die Geschöpfe sind nämlich Bilder, Symbole Gottes und leiten uns so an, Gott als ihr Urbild zu erkennen. Freilich weniger eignet sich dazu die mit dem Stoffe behaftete vergängliche Welt, viel mehr die abstrakten Gebilde der Mathematik. Mit Hilfe von mathematischen Figuren müssen wir demnach nach der uns möglichen Gotteserkenntnis trachten, wie das bereits die alten Weisen, ein Pythagoras und Plato, getan. Wir müssen die Figuren zuerst nehmen wie sie sind, dann ins Unendliche erweitert denken und so auf die Gottheit übertragen. Neben dieser symbolischen Gotteserkenntnis läuft eine Art exakte her. Da Gott alles in der Welt nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet hat, so meint Kusa, sei schon viel gewonnen für die Gotteserkenntnis, wenn wir die natürlichen Verhältnisse der Dinge erkennen. Auf diese seine mehr exakte Methode der Gotteserkenntnis lenkte ihn der berühmte Prolog zur »Natürlichen Theologie« des Raymund von Sabunde hin, wo es heißt: »Zwei Bücher hat Gott dem Menschen gegeben. Das eine ist die hl. Schrift, das andere das Buch der Geschöpfe oder das Buch der Natur. Dieses Buch ward ihm geschenkt, als das Weltall gegründet wurde. Jedes Geschöpf ist gleichsam ein Buchstabe, der mit dem Finger Gottes geschrieben wurde. Dieses Buch enthält die dem Menschen notwendige Kenntnis. Jeder kann es lesen. Anfangs schätzt man es vielleicht gering, weil es mit den geringfügigsten Dingen beginnt. Am Schlusse aber folgt die köstlichste Frucht, die Kenntnis von Gott und den Menschen«.

Nicht nur neue Wege der Gotteserkenntnis sucht Nikolaus von Kusa in seiner exakten und symbolischen Methode zu beschreiten. Auch die Erkenntnisveranlagung des Menschen findet durch ihn eine neue, von der in der Hochscholastik bestehenden Anschauung abweichende Beurteilung. Zwar läßt auch er das menschliche Erkennen mit der Sinnestätigkeit beginnen. Die Sinne wie auch die Einbildungskraft haften an den äußeren Eindrücken und liefern wegen der Veränderlichkeit der Dinge nur verworrene Bilder. Der Verstand (ratio) dagegen bildet allgemeine, unabhängig von den konkreten Einzeldingen geltende Begriffe. Sein Gebiet ist das der Mathematik und Logik. Hier gilt das Widerspruchsgesetz.

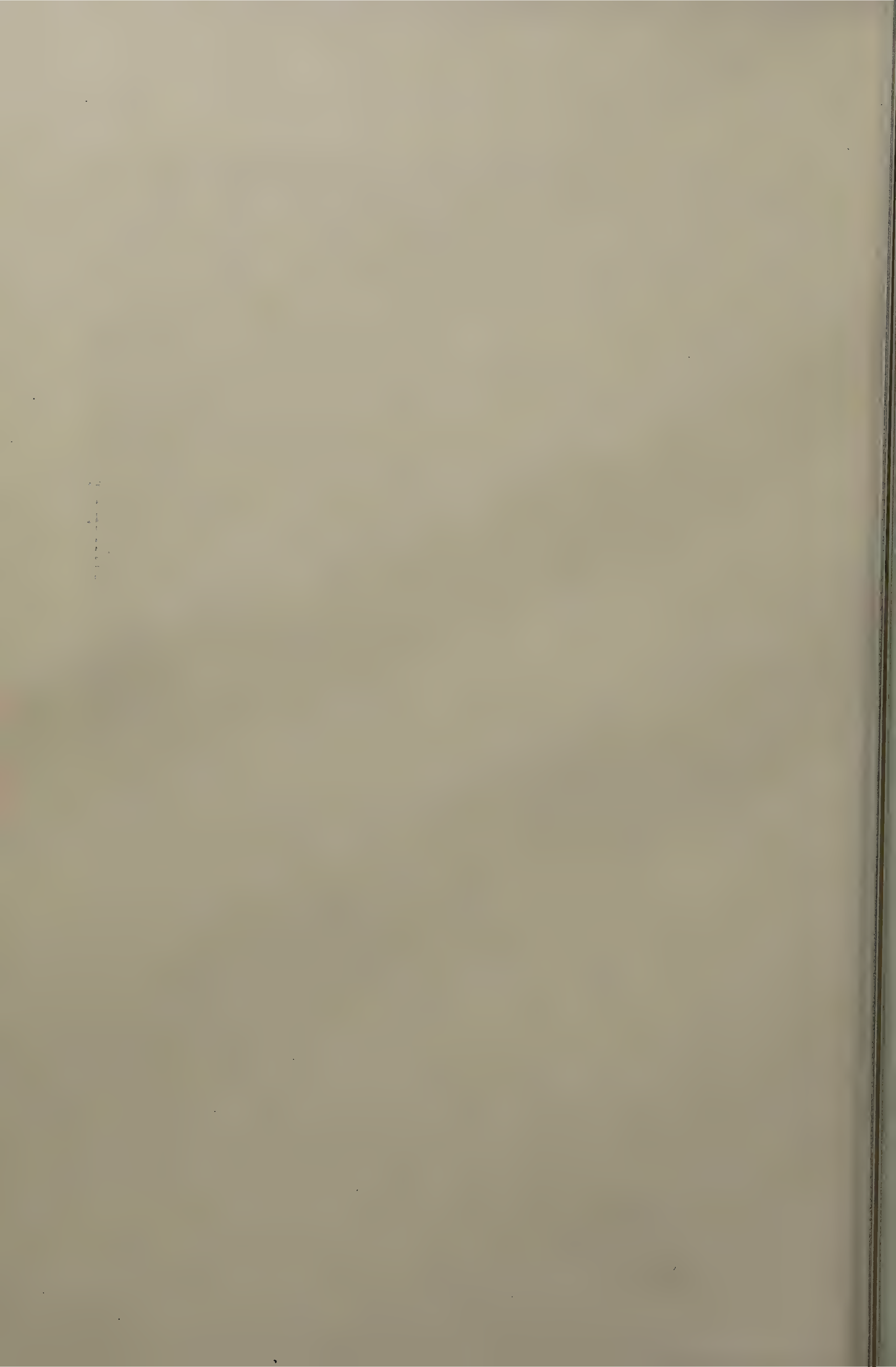
Aber nun unterscheidet Kusa die Vernunft (intellectus) vom Verstande als eine wesentlich höhere geistige Potenz. Sie betrachtet er als das eigentliche Organ der theologischen Spekulation und der mystischen Theologie. Die Vernunft geht über die Verstandesbegriffe hinaus und erfaßt die übersinnlichen Wahrheiten in reiner Anschauung. Für sie gilt nicht mehr das Prinzip des Widerspruchs, sondern der Koinzidenz der Gegensätze. Sie erfaßt Gott als die Einheit der Gegensätze.

Schon diese Erkenntnisstufe wird nicht erreicht ohne Glaube und übernatürliche Gnadeneinflüsse. Zu der höchsten Vollendung des Geistes aber und zur endgültigen Einigung mit Gott (unio, filiatio) führt nur die Theophanie, die sich zum Menschen herabläßt und durch

C. LUDWIG SAND PROF. M. FLEISCH
Bronze. Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912



Eduard von Gebhardt
Moses schlägt Wasser aus dem Felsen o o o o o o



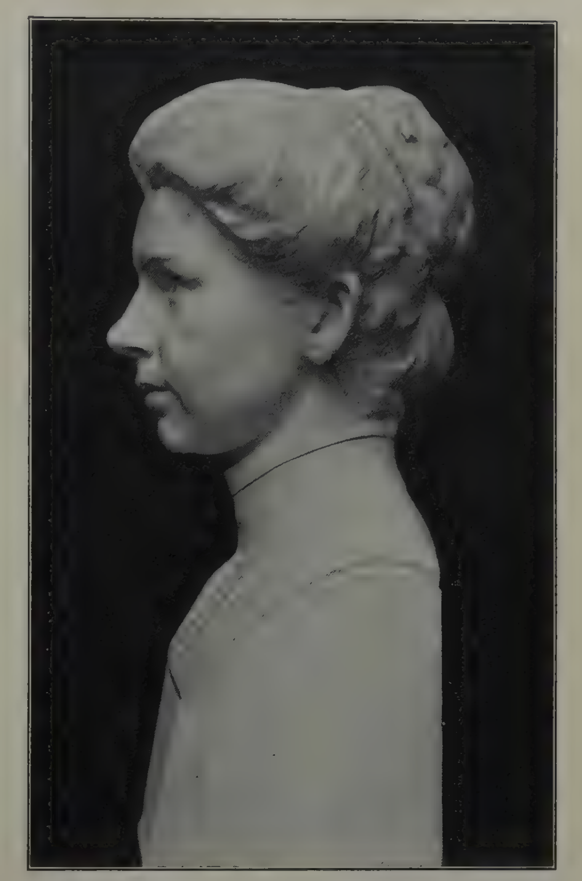
die ihm nun eine Annäherung an die göttliche und unendliche Einheit möglich ist, welche ist unendliches Leben und Wahrheit und Ruhe des Geistes (quae est vita infinita atque veritas et quies intellectus, De conjecturis II, 16 fol. 63). Erreicht wird die endgültige Einigung mit Gott im Jenseits, wo der Menschengeist, wenn auch in seiner Persönlichkeit fortbestehend, in die göttliche Einheit aufgenommen wird, wo die Gegensätze und alles Anderssein schwindet, wo Erkennendes und Erkanntes eins sind, wo in der ewigen reinen Wahrheit selbst alles geschaut wird.

Hienieden bleibt dem Menschen eine adäquate und präzise Wahrheit verschlossen. Nur eine annäherungsweise (»konjekturale«) Erkenntnis ist uns möglich. Das gilt vor allem von der Gotteserkenntnis. Alle Erkenntnismittel lehren uns nur, daß man das Unfaßbare erfaßt, ohne es zu erfassen (attingitur inattingibile inattingibiliter, Idiota I fol. 75 b). Den Gipfelpunkt menschlicher Weisheit bildet daher das Bewußtsein vom menschlichen Nichtwissen, eine gelehrte Unwissenheit (docta ignorantia).

Sein Leben lang bemühte sich Nikolaus von Kusa um einen befriedigenden Gottesbegriff. Am meisten sagte es ihm ursprünglich zu, Gott, der alles wirklich ist, was sein kann, das Größte und das Kleinste, zu denken als die Einheit oder Koinzidenz der Gegensätze. Als Hauptmittel zur Verdeutlichung dieses Gottesbegriffs bediente er sich mathematischer Symbole, insbesondere unendlich gedachter mathematischer Figuren, der Linie, des Polygons, des Kreises, der Kugel. Später verwendete er auch andere, teilweise seltsam formulierte Begriffe, so wenn er Gott mit Rücksicht auf die Welt bezeichnete als das Nichtandere (Non aliud) oder das wirkliche Können (ipsum posse est = »Possest«) oder das Können selbst (ipsum posse). Es liegt kein Anlaß vor, auf diese eigenartigen Bestimmungen des göttlichen Seins weiter einzugehen. Aber fast scheint es, daß Dürer diese Spekulationen nicht gänzlich fremd geblieben sind. Denn in einer seiner theoretischen Schriften findet sich die befremdliche Redewendung, daß Gott alle Dinge kann. »Etwas können«, sagt Dürer, »ist gut, denn dadurch werden wir desto mehr vergleichbar dem Bildnis Gottes, der alle Dinge kann« [1]).

[1]) Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle 1893, S. 291.

In der Mystik Kusas liegen bereits Ansätze zu einer ungesunden Entwicklung vor. Eine Krisis für das wissenschaftliche, insbesondere für das philosophische Erkennen ist im Anzuge. Kusa trägt eine Spaltung in die geistige Erkenntnisveranlagung des Menschen hinein, indem er zwischen Verstand (ratio) und Vernunft (intellectus) in der Weise unterscheidet, daß beiden wesentlich verschiedene Erkenntnisfunktionen zukommen. Den Verstand des Menschen drückt er herab. Auch das Tier läßt er an ihm teilhaben. Dem Intellekt aber mutet er ein Vermögen zu, das er unmöglich besitzen kann, das die Grundlagen aller geregelten Denktätigkeit untergräbt. Denn dem Intellekte soll es zukommen, kontradiktorische und konträre Gegensätze vereinbaren zu können. Dieser in den Schoß des Menschengeistes hineingetragene Zwiespalt, die Betonung der Bedeutung des Nichtwissens im Bunde mit den skeptischen und agnostizistischen Tendenzen des spätmittelalterlichen Nominalismus, aber auch die übertriebene Betonung des Glaubens für alles natürliche Erkennen, wie sie bei Kusa vorliegt, konnte leicht dazu führen, mit skeptischer Resignation auf das ganze Gebiet menschlicher Erkenntnisbemühung zu sehen und den übernatürlichen Glauben als die einzige Quelle aller Wahrheitserkenntnis zu betrachten. Von diesem Entwicklungsgange aus ist der auf das intellektuelle und moralische Gebiet zumal sich erstreckende ausgeprägteste Supranaturalismus Luthers verständlich. Die menschliche Natur ist aus eigener Kraft weder zur Erkenntnis der Wahrheit noch zur Vollbringung guter Werke befähigt. Die Vernunft ist für die Theologie wie die Nacht zum Tage und Aristoteles, der Hauptrepräsentant eines gesetzmäßigen, vernünftigen Erkennens wird scharf abgelehnt. Diese Bemerkungen wären hier nicht am Platze, wenn nicht der Versuch



FRANZ HOSER — DES KÜNSTLERS GATTIN
Münchener Glaspalast 1912

3. Paul Webers Erklärung der »Melancholie«.

Treten wir nunmehr an die »Erklärung der Dürerschen Melancholie in allen Einzelheiten und im ganzen« heran. Von allen bisherigen Erklärungsversuchen dieses Gegenstandes scheint mir derjenige von Paul Weber in den »Einzelheiten« der Wahrheit am nächsten gekommen zu sein [1]). Wohl hat ihn bald nachher H. Wölfflin kurzerhand über den Tisch gestreift. »Man hat den Versuch gemacht,« sagt er, »in den Gegenständen (auf der Melancholie) die Gesamtheit der mittelalterlichen artes liberales und mechanicae nachzuweisen: eine wohl begreifliche Bemühung, die aber zu keinem Resultat geführt hat« [2]). So resultatlos ist P. Webers Deutung nun doch nicht verlaufen. Was sie auszeichnet, ist das systematische Streben, in all dem mannigfaltigen Beiwerk der Melancholie einen verständlichen Sinn festzustellen. Unter dem Eindruck der Studien von Wickhoff und J. von Schlosser über die Raffaelschen Gemälde in der Camera della Segnatura ist er von der Überzeugung beseelt, daß »die uralt scholastische Einteilungsmethode der Wissenschaften« auch für den berühmten Stich von Dürer ihre Lebenskraft bewahrt hat.

»Dürers Gegenbilder der göttlichen und menschlichen Weisheit, Hieronymus und Melancholie, sind auf demselben Baum der mittelalterlichen Wissenseinteilung erwachsen, wie Raffaels vielgepriesene Freske in der Stanza della Segnatura und sind ebensowenig verständlich ohne Kenntnis dieses historischen Stammbaumes, wie jene« [3]). Und so bemüht er sich, die in der traditionellen mittelalterlichen Einteilung gegebenen freien und mechanischen Künste der Reihe nach aufzuzeigen. In dem auf dem Mühlstein sitzenden Knäbchen mit der ABC-Tafel und dem Schreibstift sieht er nach meinem Ermessen mit vollem Rechte die elementarste unter den freien Künsten, die Grammatik. Denn »ein oder mehrere lernende und schreibende Knaben sind in allen Jahrhunderten des Mittelalters auf den bildlichen Darstellungen die unzertrennlichen Begleiter der Grammatika«.

Nicht so glücklich scheint mir Weber in dem Aufweis der von ihm an zweiter Stelle genannten Dialektik zu sein. Wenn diese Kunst je als schreibend dargestellt wurde, so ist es sehr im Kontrast zur Etymologie ihres Namens geschehen. Es ist aber nicht richtig, wenn Weber meint, daß die Dialektik bei Martianus Capella Formeln auf eine Wachstafel schreibt. Mit jenen Formeln in ihrer Rechten hat es eine andere Bewandtnis. Sie waren nicht geschrieben, sondern hatten greifbare Gestalt [4]). Die Dialektik wird bei den Alten in ihrem aggressiven, verfänglichen, streitbaren Charakter geschildert. Darum hat sie außer der Schlange gern das Attribut des Hundes. Letzteres Attribut glaubt Weber auf unserem Bilde einer mechanischen Kunst reservieren zu müssen. Für ihn ist das Attribut der Dialektik »das Tintenfaß, jener kleine einem Kreisel ähnliche Gegenstand zwischen der Kugel und dem schlafenden Hunde am Boden, der den Erklärern so viel Kopfzerbrechens verursacht hat« (S. 65).

Allein, wenn das vermeintliche Tintenfaß wirklich ein Kreisel wäre? Ich hoffe den Nachweis dafür zu führen und seine Bedeutung festzustellen. Dann wird selbstverständlich für die Dialektik eine andere und zwar nicht ferne liegende Unterkunft zu suchen sein.

Mit stichhaltigen Gründen teilt Weber der Rhetorik das Attribut der Wage zu, die an der Wand über dem Knaben hängt. Denn seit Isidors von Sevilla Zeit wurde der Rhetorik die Unterweisung im Rechtswesen zugeteilt und so wurde die Wage der »Justitia« auch ihr Erkennungszeichen.

Für die Arithmetik kann kaum ein anderer von den vielen Gegenständen des Stiches in Frage kommen, als die Zahlentafel mit dem magischen Quadrate. »Die Glocke darüber hängt so nahe dabei,« sagt Weber, »daß sie augenscheinlich mit zu der Tafel gehört. Das verstärkt die Vermutung, daß es sich um Zeitberechnungen handelt. Dann wird jedenfalls auch die daneben hängende Sanduhr mit hierzugehören?« Weber möchte nämlich in der Melancholie eine Verkörperung der Schwermut, des Weltschmerzes im modernen Sinne des

gemacht worden wäre, in die Dürerschen Stiche vom Jahre 1514 die Stimmung der alsbald auftretenden Lehre Luthers hineinzutragen, der Dürer nachmals beispielsweise in den sogenannten vier Aposteln ohne Zweifel zugetan ist. Im Sinne dieser Richtung könnte die Melancholie nur die Verzweiflung an der natürlichen Gotteserkenntnis zum Ausdruck bringen.

[1]) Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus, Straßburg 1900.

[2]) Wölfflin a. a. O. 240.

[3]) Weber a. a. O. 60 f.

[4]) In laeva quippe serpens gyris immanibus involutus, in dextra formulae quaedam florentibus discolora venustate ceris sollerter effigiatae latentis hami nexu interius tenebantur... Denique ex illis formulis si quis aliquam percepisset mox adprensus hamo ad latentis anguis virosos circulos trahebatur. Martianus Capella, De nuptiis Philologiae et Mercurii l. 4, ed. Eyssenhardt p. 99.



o *Ausstellung im* o
Münchener Glaspalast 1912

W. KRELING
KIRCHENINTERIEUR



JOSEPH HENFLING-AUERBACH (MÜNCHEN) BLICK VOM VOGELHERD
Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

Wortes sehen und so glaubt er, daß während Dürer alle übrigen freien Künste auf seiner Melancholie auftreten läßt, er die Musik, dieses vorzügliche Mittel zur Bannung trauriger Gedanken, unter den Symbolen der Schwermut nicht aufführen konnte[1]) (S. 84 f.). Darum muß er der sich unwillkürlich aufdrängenden Deutung der Glocke auf die Musik geradezu erwehren (S. 68 3). Das Symbol der Musik, so meint er, könne die Glocke nicht wohl sein, da sie zum Ziehen eingerichtet sei, wie der Strang daran beweise. Die Musik trete in der mittelalterlichen Kunst allerdings oft mit einem Glockenspiel auf, das nun aber durch einen Hammer angeschlagen werde und regelmäßig aus mehreren Glocken bestehe. Letzteres ist nicht richtig. In der Vorhalle des Freiburger Münsters hält die Musik nur eine Glocke, an die sie mit dem Hammer anschlägt[2]). Bei der Abbreviatur der Symbole für die freien Künste auf dem Dürerschen

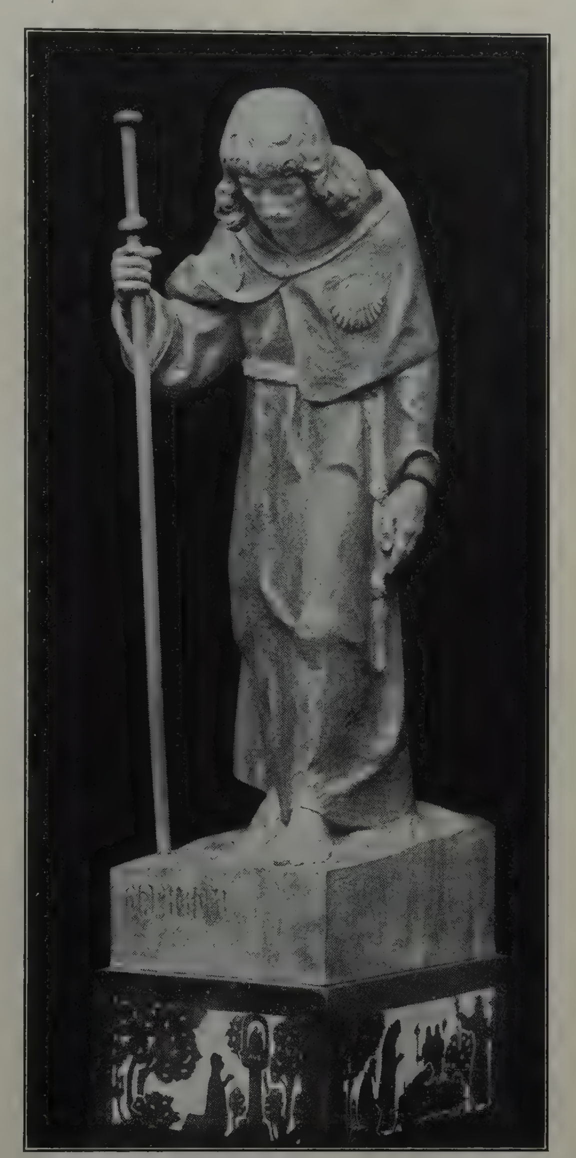
[1]) Auch K. Giehlow, Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1904, 66) meint, daß »Dürer jegliches Sinnbild, das ihm auf eine Ausübung der Musik deutbar erschien, beiseite gelassen habe«.

[2]) Kempf und Schuster, Das Freiburger Münster, Freiburg 1906, 78.

Stiche, wo die handelnde Figur in Wegfall kam, mußte auf den Hammer Verzicht geleistet werden. Dürer hatte zum Glück soviel Phantasie, auf ein anderes Mittel zu sinnen, wodurch die Glocke zum Tönen zu bringen ist. Daher der Schwengel in der Glocke und der Strang. Es steht also gar nichts im Wege, in der am Kranzgesims des Baues aufgehängten Glocke das Symbol der Musik zu erkennen.

Wenn dann Weber bei der links von der Zahlentafel und der Glocke angebrachten Sanduhr an die Zeitmessung zu denken veranlaßt ist, so ist es doch viel natürlicher, die etwas gesuchte Verbindung von der Zahlentafel und der Sanduhr zu lösen und letztere als selbständiges Symbol der Astronomie anzusehen. Weber ist ohne die von ihm getroffene Auskunft in Verlegenheit, die vor der Melancholie in besonders günstigem Lichte aufgestellte Kugel unterzubringen. Sie muß ihm in erster Linie zur Symbolisierung der Astronomie dienen. Allein im Zusammenhange der kusanischen Gedanken bleibt uns für sie eine Bedeutung übrig, die ihrer stark in den Vordergrund gerückten Lage wohl entspricht. In der Sanduhr möchte ich demnach den Hinweis auf die Astronomie sehen und zwar deshalb, weil die clepsydra, also eigentlich die Wasseruhr, schon bei Martianus Capella gerade in der Astronomie und nur in der Astronomie eine Rolle zu spielen berufen ist (Ausg. v. Eyssenhardt, S. 314 u. 318). Daß Capella von einer Wasseruhr redet, macht deshalb nichts aus, weil beide Instrumente dem gleichen Zwecke dienen und außerdem clepsydra später der gemeinsame Name war für eine Wasser- und Sanduhr (clepsammus, clepsammidium)[1]. Gerade Nikolaus von Kusa liefert einen Beleg hierfür, indem er im Idiota l. IV. de staticis experimentis (ed. Paris 1514 fol. 97[a]) sowohl von clepsydra aquatilis als auch arenalis redet.

Nachdem so Arithmetik, Musik und Astronomie auf engem Raume, wie es ihrer Zusammengehörigkeit entspricht, in ihren Symbolen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aufgezeigt werden konnten, bleibt vom Quadrivium nur mehr die Geometrie übrig. Die Geometrie ist, darin stimmen wir Weber vollkommen bei, »von jeher durch den Zirkel gekennzeichnet worden« (S. 68). Wenn aber Weber weiterhin meint, daß Dürer infolge seiner Vorliebe für die Mathematik der Hauptperson des Bildes den Zirkel in die Hand gab,



JOS. FASSNACHT — TANNHÄUSER
Große Ausstellung Berlin 1912
Neue Photogr. Gesellschaft, Steglitz-Berlin

so hoffe ich nachweisen zu können, daß mehr als die persönliche Vorliebe des Künstlers das Wesen der symbolischen Figur selbst, ihr den Zirkel als Attribut darzureichen gebot.

Nach Abzug der durch die freien Künste in Anspruch genommenen Attribute bleibt auf dem Bilde noch eine erkleckliche Anzahl von Gegenständen übrig, die nach einer Deutung verlangen. Es war gewiß ein im allgemeinen richtiger Gedanke, wenn P. Weber in ihnen die in den mittelalterlichen Enzyklopädien seit Isidor von Sevilla aufgeführten mechanischen Künste suchen wollte. Auch hat Weber ohne Zweifel in einigen Punkten das Richtige ge-

[1]) Vgl. B. Fabri, Thesaurus eruditionis scholasticae, Lips. 1710, col. 508.

troffen. Nur mußte die pedantische Durchführung jenes Gedankens von Anfang an Bedenken begegnen. An erster Stelle wird unter den mechanischen Künsten aufgeführt die Weberei. Weber denkt dabei an das sorgfältig ausgeführte Gewand der Frau. Er macht auf die Decke über dem Mühlstein aufmerksam, die in der Tat kaum ohne allen Zweck angebracht sein kann. Die mit Werkzeugen arbeitende Kunst der Armatura, welche den Mittelalterlichen in die Baukunst und Zimmermannskunst zerfällt, findet er in dem Mauerstück im Hintergrunde. Daß an demselben noch gebaut wird, meint er, ist ja außer Zweifel gestellt durch die Leiter, die daran lehnt (S. 72). Er erinnert daran, daß am Kampanile des Florentiner Domes die Baukunst ähnlich durch eine Mauer und eine daran gelehnte Leiter dargestellt sei. Daß freilich an dem Architekturstück des Hintergrundes noch gebaut wird, ist nicht ersichtlich und durch die angelehnte Leiter allein nicht erwiesen, zumal die Leiter, wie Weber wohl weiß, auch im Zusammenhang mit den freien Künsten und bei der Darstellung der Philosophie eine Rolle spielt. Dem Boetius erscheint nämlich die Philosophie in einem Gewande, an dessen unterem Saume ein großes »Pi«, oben aber ein »Theta« eingewoben war. Zwischen beiden Buchstaben laufen Sprossen hin, die einen Aufstieg sinnbilden[1]). Boetius wollte mit den beiden Buchstaben auf die praktische und theoretische Philosophie und mit den Stufen vielleicht auf die speziellen Teile dieser beiden Gattungen der Philosophie hindeuten. Diese Schilderung bildete den Anlaß, daß das ganze Mittelalter hindurch die Philosophie mit einer Leiter auf ihrem Gewand dargestellt wurde. Noch zu Dürers Zeit war dieses Bild der Philosophie lebendig. Stellt ja doch er selbst in dem Holzschnitt der »Philosophie« für Celtes' »Quatuor libri amorum« vom Jahre 1502 die Königin der Wissenschaften mit der Leiter auf dem Gewande dar. Nur setzt er an Stelle der Sprossen die Anfangsbuchstaben der freien Künste ein und was nicht übersehen werden darf, er ersetzt das »Pi« durch ein »Phi«. Dieser Wechsel der Bezeichnung läßt den boetianischen Unterschied einer praktischen und theoretischen Philosophie fallen und gemahnt an den viel wichtigeren von Philosophie und Theologie. Die Philosophie samt den ihr zugehörigen Wissenszweigen bildet (nach mittelalterlicher Auffassung) die Vorstufe zur Theologie. Sie vermittelt den Aufstieg des Geistes zu Gott. Aber gerade dieser letztere Gedanke scheint mir für die siebensprossige Leiter im Bilde der Melancholie von Bedeutung zu sein. Dagegen spielt die Architektur im Zusammenhang des Bildes keine Rolle.

Daß der Zimmermannskunst im Vordergrunde des Bildes ein breiter Raum zugemessen ist, bekunden Lineal und Richtwinkel, Hobel und Lochsäge usf. Ohne Zweifel deutet sodann die durch das Kleid halb verborgene Klistierspritze auf die Medizin. Schmelztiegel, Zange und Hammer können recht wohl an die Goldschmiedekunst gemahnen, und ein Schlüsselbund und lederner Geldbeutel von der erheblichen Größe unseres Exemplars an der Seite einer Frau würden diese trefflich als Kaufmannsfrau kennzeichnen und so an den Handel (mercatura) erinnern. Nur scheint unserem geflügelten Wesen trotz des anhängenden Geldbeutels Sinn und Blick für diesen praktischen Beruf und die Liebe für die Jagd nach dem Mammon zu fehlen. Für die von Weber mit dem Handel zusammen genannte Schiffahrt vermißt man ein Schiff auf dem Meere. Den halbverhüllten Mühlstein aber als Symbol des Ackerbaus zu nehmen, würde doch einem Dürer einen allzu großen Mißgriff zumuten. So bleiben, wenn wir von dem mächtigen Kristallkörper einstweilen absehen, immerhin mechanische Künste übrig. Aber es wird kaum angehen, sie gerade in der vom Mittelalter festgehaltenen Zahl auf dem Bilde der Melancholie suchen zu wollen.

Was bedeutet nun aber die Frauengestalt inmitten der Symbole der freien und mechanischen Künste? P. Weber verwirft die Temperamentstheorie, welche

[1]) Harum (vestium) in extremo margine Π, in supremo vero Θ legebatur intextum. Atque inter utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti videbantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset adscensus. Boetius, De consol. philosophiae l. I. prosa I.



TRONDENEAS KIRKE
Die am weitesten im Norden gelegene Kirche — Text S. 58



HANS HEIDER — AN DER ISAR

Ausstellung im Münchener Glaspalast 1912

auf A. von Eye, Allihn und Thausing zurückgeht. Und mit Recht. In der Melancholie erkennt er einfach die Schwermut, den Weltschmerz im modernen Sinne. Die Seele versinkt in Schwermut, »weil alle die Künste und Fertigkeiten, alle die weltlichen Kenntnisse und Forschungen sie doch nicht zu befriedigen vermögen, ihr nicht das Glück bringen« (S. 85). Aber freilich, es gibt noch einen tiefer liegenden Grund dieser ganzen Schwermut. Ihn enthüllt uns Weber in dem effektvollen vorletzten Kapitel seiner Schrift, das die Überschrift trägt: »Die deutsche Melancholie am Vorabend der Reformation«.

»Es ist ein Stück innersten Eigenlebens und doch zugleich ein gewaltiger Ausschnitt aus dem Seelenleben des deutschen Volkes am Vorabend der Reformation, was uns Dürers Melancholie und Hieronymus im Gehäus offenbaren« (S. 99). Weber läßt in der Seele Dürers den ganzen Groll der Humanisten gegen die Kirche sich aufbäumen. »Eine Kultur der Laien war entstanden neben der kirchlichen, weltliche Wissenschaft erwuchs von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in ungeahnter Größe. Unmöglich konnte sie sich weiter noch als eine bloße Vorstufe zur heiligen Theologie betrachten« (S. 88). Nur schade, daß Weber (S. 79) auf dem Dürerschen Holzschnitt der Philosophie vom Jahre 1502 den Buchstaben »Phi« mit »Pi« verwechselt und von einer Überleitung von der praktischen zur theoretischen Philosophie redet, während Dürer hier tatsächlich die Philosophie mitsamt den freien Künsten als Vorstufen der Theologie anerkennt. Oder hat vielleicht Dürer bis zum Jahre 1514, wo er die siebensprossige Leiter an das Dach der Melancholie lehnt, seine Gesinnung geändert?

Aber noch mehr. Nicht nur der Groll des Humanismus, sondern die ganze Bitterkeit der Reformatoren kocht in der Seele Dürers gegen die alte Macht, die Kirche, die »in dem ihr aufgedrungenen Kampfe mit teuf-



HEINRICH LAMERS JESUS DER KINDERFREUND
Im Hochaltar der Pfarrkirche in St. Tönis bei Crefeld

Gewalt in der Hand, und sie gebrauchte sie mit einem Fanatismus, einer Brutalität, die alles in den Bann starren Schreckens schlug. Das ausgehende Mittelalter und besonders die Jahrzehnte kurz vor der Reformation sind erfüllt von den Greueln der Inquisition, von Ketzergerichten und von Vernichtung selbständigen Denkens durch Bannstrahl, Feuer und Schwert« (S. 89). — Und das ist der Schmerz der Melancholie Dürers!

Da urteilt doch M. Zucker viel ruhiger, richtiger und schöner, wenn er in der Melancholie eine moderne Schwester hoheitsvoller antiker Musendarstellungen erblickt und wenn er in all dem, was die Melancholie umgibt, den Hinweis darauf sieht, »daß Dürer hier den Genius oder die Muse des Forschungsgebietes darstellen wollte, das, in heutiger Sprache zu reden, die technischen und mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächer umfaßt, die ja auch wesentlich in Dürers Gesichtskreis lagen«[1]. Das ist ein Urteil, welches mit gegebenen Faktoren rechnet.

Nicht lange nach den von Zucker und Weber vorgelegten Deutungsversuchen kommt H. W. Singer auf unseren Gegenstand zu sprechen[2]. Die Entdeckungen von Lange und Giehlow zu Dürers »Meerwunder« und der großen »Nemesis«, so meint er, haben das wichtige Ergebnis zutage gefördert, daß hier Dürer den ihn beschäftigenden Inhalt nicht erst geschaffen, vielmehr nur genau das gezeichnet habe, was ein anderer zuvor beschrieben hatte. Das dränge zu einer

lischer List den Mut zur inneren Freiheit niederzuhalten wußte. Noch hatte sie ja die

[1]) M. Zucker, Albrecht Dürer, Halle 1900, S. 91.
[2]) H. W. Singer, Dürer-Bibliographie, Straßburg 1903.



HEINRICH LAMERS (CLEVE) HOCHZEIT ZU KANA

Im Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Duisburg

neuen Stellungnahme auch gegenüber anderen oft besprochenen Stichen. »Dürfen wir uns nicht nochmals fragen, sagt er, ob die Weltanschauung, wenn wirklich eine in der sogenannten Trilogie niedergelegt sein sollte, in der Tat die Dürers und nicht die eines andern ist«? Dürers schriftstellerische Tätigkeit, insbesondere seine theoretischen Schriften, lassen es ihm zweifelhaft erscheinen, »ob Dürer imstande war, abstrakte Allegorien oder gar tiefsinnige Trilogien auszubauen, ob nicht auch sogar die inhaltliche Komposition der »Melencolia« in allen Einzelheiten auf eine gedruckte Stelle oder eine mündliche Unterhaltung mit irgend einem gelehrten Freunde fußt«.

Für die letztere Annahme besteht, wenn nicht alles täuscht,



HEINRICH LAMERS — ALTARFLÜGEL

Maria-Empfängniskirche in Essen an der Ruhr

die größte Wahrscheinlichkeit. Ein gelehrter Freund stand Dürer zur Seite, als er an die Ausführung seiner Melancholie schritt. Was er ihm vorlegte, war nun allerdings nicht nur eine gedruckte Stelle sondern der signifikante Inhalt eines dickleibigen Buchs, nämlich der im Jahre 1514 neu herausgegebenen Werke des Kardinals Nikolaus von Kusa. Jener Freund Dürers muß ein Mann gewesen sein, der mit ganzer Seele in die Philosophie des großen Kardinals eingedrungen war und der seine Begeisterung für die kusanischen Gedanken auch auf Dürer zu übertragen wußte. Dürer seinerseits stand ähnlichen Stoffen nicht völlig fremd gegenüber, wie allein schon seine Darstellung der »Philo-



ALTARFLÜGEL KRÖNUNG MARIÄ

An der Außenseite der Flügel des Hochaltars



HEINRICH LAMERS — ST. AMBROSIUS

Vom Hochaltar in Buschhausen

sophie« für Celtes beweist. Er brachte dem überaus abstrakten Stoffe das Genie und die Gestaltungskraft des großen Künstlers entgegen. Allenthalben verwendet er Motive, die bisher im Mittelalter bei der Darstellung der Philosophie und der freien Künste bereits Verwendung gefunden hatten. Allein er hebt sie über das Mechanische ihres bisherigen Gebrauchs hinaus. Er trifft eine von seinem künstlerischen Takte gebotene Auswahl. Er gibt ihnen eine Form und setzt sie in Beziehung zu der zentralen Idee des Bildes und der besonderen Spekulationsweise Kusas, daß ein neues, wie aus einem Gusse geflossenes Werk entsteht, über dessen Originalität man lange Zeit die Zusammenhänge übersehen konnte, die es tatsächlich mit verwandten, mehr handwerksmäßigen Erzeugnissen früherer Tage verbinden.

(Schluß folgt.)

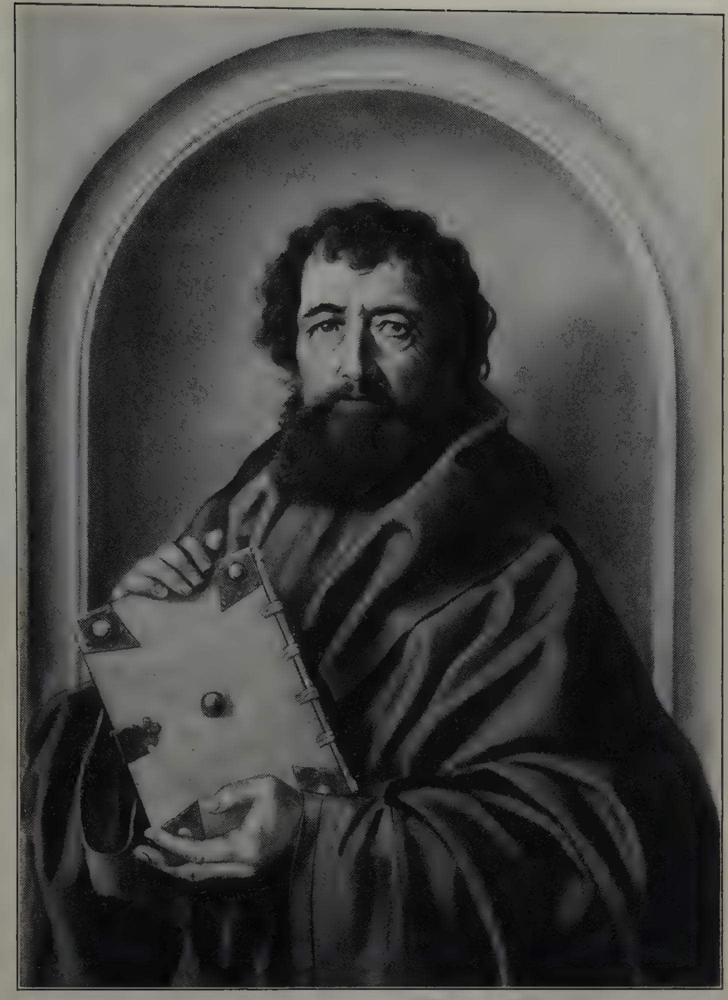
ERWIN PENDL
der Maler des verschwindenden Altwien

Von RICHARD RIEDL

Weit draußen am Währingergürtel, wo vor noch gar nicht langer Zeit die letzten Häuser der Kaiserstadt an der Donau standen, wo die Zeichen einer historischen Vergangenheit, die Ausläufer des Wiener Waldes, die Höhenzüge des Kahlenberges und Leopoldsberges mit traulichem Grün herüber grüßen und sich auch der Türkenschanz-Park mit seinem heutigen friedlichen Milieu erhebt, hat sich der hervorragendste Architekturmaler Wiens, Erwin Pendl, sein Atelier eingerichtet, ein Schmuckkästchen im wahren Sinne des Wortes. Halb Atelier, halb Museum mutet es den Besucher an wie ein Wahrzeichen aus längst verschwundenen Tagen, wie eines der versteckten alten Häuser in Rothenburg oder Nürnberg. Außer Kostbarkeiten verschiedenster Art enthält das Atelier auch stets eine kleine Ausstellung. Neben den jeweilig sich in Arbeit befindlichen Bildern hängen an den Wänden ältere Studien und Skizzen sowie Reproduktionen des Künstlers, ebenso finden wir eine nicht geringe Zahl von Werken, deren Illustrationen von Pendls Hand herrühren. Ein Buch, »Atelierschatz«, liegt zur Unterschrift für Besucher auf; in diesem sehen wir neben reizenden Bildchen und Zeichnungen von befreundeten Berufskollegen des Malers die Namen fast aller Mitglieder des österreichischen Kaiserhauses, von Staatswürdenträgern und den hervoragensten Mitgliedern aus den Kreisen der Wiener vornehmen Gesellschaft. Außerdem gibt es da auch noch ein eigenes Registerbuch — so recht dem Ernste und der Gewissenhaftigkeit eines Architekturmalers entsprechend — , das Auskunft erteilt über alle von dem Künstler geschaffenen Werke, von dem Tage angefangen, als er sich entschloß aus seiner Kunst auch seinen Beruf zu machen. Dieses Archiv, so kann man es wohl nennen, gibt einen hochinteressanten

Einblick in das Lebenswerk dieses Künstlers.

Erwin Pendl, der am 16. Oktober 1875 als Sohn des bekannten Wiener akademischen Bildhauers Emanuel Pendl geboren wurde, ist in einer glücklichen, künstlerischen Umgebung aufgewachsen und so war es nur natürlich, daß in dem für alles Schöne so aufnahmefähigen Gemüt der Wunsch nach künstlerischer Betätigung rege wurde. Hoftheatermaler Hermann Burghart senior, ein bedeutender Meister der Farbe, war es, der die ersten koloristischen Bestrebungen des mit wahrem Feuereifer arbeitenden jungen Schülers leitete. Nach seinem Austritt aus dem Atelier Burghart betätigte sich Pendl in verschiedenen hervorragenden Wiener Architektur-Ateliers und entwickelte sich zu dem begabtesten und gesuchtesten Architekturmaler Wiens, dessen Aquarelle von dem alten, mehr und mehr verschwindenden Wien heute in der ganzen Welt gesucht sind. Erwin Pendl versteht es ganz besonders, die Vedute malerisch zu gestalten, Luft- und Lichtwirkung zur Erzielung feiner Stimmungen zu verwerten, tadellos in der Zeichnung, echt und gesund in der Farbe, ehrlich und gewissenhaft in seiner ganzen Malerei. Bei jedem neuen Bilde des Künstlers hat man die Überzeugung, daß nicht der Intellekt den Maler dies oder das versuchen ließ, bei dem nicht der Wille zu einem Experiment drängte, sondern bei dem künstlerischen Vermögen unmittelbar den malerischen Ausdruck fand. Schon die paar Proben seiner Kunst, die wir auf Seite 54 und 55 bieten, geben von der subtilen Kunst Pendls einen Begriff. In den feinen örtlichen Stimmungsbildern fühlen wir den Geist und die Poesie des alten Wien, nirgends kommt einem des Künstlers Malweise sympathischer entgegen, nirgends schätzt man ihn so wie gerade in diesen kleinen entzückenden Bildern. Man beachte nur die prächtige Wiedergabe der Kirche »Maria am Gestade« (Maria Stiegenkirche), die durch ihre herrliche Gotik und das zierlich emporstrebende Geranke des Turmhelms inmitten des Gewirrs von alten Gassen und Gäßchen ein architektonisches Juwel genannt werden darf. (Abb. S. 55.)



HEINRICH LAMERS — ST. MARKUS
Vom Hochaltar in Buschhausen

Im Auftrage der Stadt Wien schuf der Künstler in den Jahren 1897/98 eine 24 m große, bemalte, plastische Darstellung der Inneren Stadt Wien, welche in der Jubiläums-Ausstellung den Pavillon der Reichshaupt- und Residenzstadt schmückte, heute befindet sie sich im Museum der Stadt Wien. Auch für das Reichshaus der Pariser Weltausstellung von 1900 führte Pendl gemeinsam mit dem französischen Maler Hugo Darnaut ein über 2 m großes Vogelperspektivbild von Wien aus, ein drittes Bild der Kaiserstadt, das Ergebnis langjähriger Studien, welches auch in farbiger Reproduktion erschienen ist, erstand im Jahre 1902. Für Artur Krupp in Berndorf schuf Pendl 24 große Wandgemälde für das Maison Krupp auf der Pariser Weltausstellung, ebenso



ERWIN PENDL (WIEN) FESTUNG KUFSTEIN VOM ZELLERBERG

Text unten

14 Bilder für den Pavillon der österreichischen Papierfabrikanten.

In den Sommermonaten widmete er sich auch vielfach dem Naturstudium auf landschaftlichem Gebiete und bereicherte die Zahl seiner Arbeiten durch manche unmittelbar farbige Bilder aus den Alpen und aus verschiedenen Städten der österreichischen Monarchie. Im Auftrage der Erzherzogin Isabella malte er das Schloß Bellye bei Essegg in Ungarn und Schloß Friedeck in Schlesien, für den Prinzen Vinzenz Auersperg die Schlösser Slatinau bei Chrudim, Zlub bei Caslau und Karlslust bei Retz. Künstlerisch besonders wertvoll ist auch eine reiche Kollektion von Aquarellen aus Schloß Sebenstein und dessen Umgebung, eine Serie Aquarelle aus der Rosenburg im Kamptale, teils im Besitze des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein, teils Eigentum des Grafen Franz Hoyos-Sprinzenstein. Sommer und Winter, Berg und Tal, Wald und freies Land, alles bildet er meisterlich auf die Leinwand nach. Aber es ist kein bloßes Naturabschreiben mit dem Pinsel, es ist ein Nachdichten der Naturstimmung. Durch die Abstufung der Farbentöne erreicht er eine Plastik, wie sie nur ganz selten ist.

Unter die Zahl seiner vorzüglichen Bilder sind die Aquarelle zu zählen, die Erwin Pendl erst in jüngster Zeit wieder im Auftrage des Zisterzienser Stiftes Heiligenkreuz bei Baden gemalt hat, wahre Kabinettstücke von wirkungsvollstem, idyllischem Reiz. Ist schon die Lage des Stiftes an sich — es liegt in einem schönen, anmutigen Talkessel des Wiener Waldes — wie geschaffen dazu, die Künstler zu begeistern, so ist es in noch viel höherem Grade die Vielseitigkeit seiner Baustile aus den verschiedenen Jahrhunderten seit seiner Gründung im Jahre 1150. Auch eine Reihe landschaftlich prächtiger Ortschaften des Stammlandes seiner weitverzweigten Familie, Tirols, hat Erwin Pendl in fein durchgearbeiteten Aquarellen von seinen jüngsten Wanderungen mitgebracht. Unter anderen einige recht stimmungsvolle Ansichten aus dem malerischen Tiroler Städtchen Kufstein mit seiner dicht über der Stadt am rechten Innufer auf schroffen Felsen gelegenen alten, zum Teil in Stein gehauenen Bergfeste Geroldseck (Abb. oben), ferner ein das Auge lebhaft erfreuendes, köstliches Landschaftsbildchen aus dem Kufstein benachbarten kleinen Orte Zell.

Erwin Pendl ist eben nicht nur ein vielseitiger Meister der Farbe, er ist auch ein tiefblickender Beobachter, der es zugleich vermag, das, was er gesehen, lebendig und geschmackvoll zum Ausdruck zu bringen. Seine Bilder enthalten eine Fülle von zutreffenden charakteristischen Einzelheiten, aber gar nichts schreit an ihnen oder drängt sich auf, man muß sie eingehend und liebevoll betrachten, um des Reichtums, den sie enthalten, inne zu werden. In diesem Sinne sind alle seine Schöpfungen, Architekturbilder wie Landschaften gehalten, fließend und wahr, aber

ohne Lärm, gründlich aber liebenswürdig — ersichtlich mit leichtem Lächeln und zum Teil vielleicht auch mit lokalpatriotischem berechtigtem Stolze erzählt —, ein angenehmer Ausdruck des Behagens an dem eigenen Werke.

Da der Künstler, während er eifrig schafft, auch kräftig fortschreitet, haben wir von ihm ohne Zweifel noch viel Schönes zu erwarten.



ERWIN PENDL (WIEN) MARIA AM GESTADE (WIEN)
In Privatbesitz. Text S. 53

CHRISTOPH HEHL UND SEINE LETZTEN KIRCHEN

Von Dipl.-Ing. W. RAVE

Ein günstigeres Geschick konnte den jungen katholischen Gemeinden von Groß-Berlin nicht beschieden werden, als die Berufung Christoph Hehls nach Berlin. Durch ihn erhielten sie die weihevollen Gotteshäuser, die als die schönsten neueren Kirchen der Mark gerühmt werden.

Christoph Hehl, 1847 als Sohn des Direktors der höheren Gewerbeschule zu Cassel geboren, erhielt seine erste architektonische Unterweisung durch Ungewitter, den gründlichen Kenner und Wiedererwecker der Gotik. Er ging dann nach London in das Baubureau des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden G. G. Scott und besuchte darauf die Technische Hochschule zu Hannover. 1870/71 nahm er an dem Feldzuge gegen Frankreich teil und kämpfte trotz seiner schweren Verwundung bei Wörth bis zur Belagerung von Paris für sein Vaterland. 1874 machte er sich selbständig und begann seine arbeits- und erfolgreiche Tätigkeit — die Zahl seiner Bauten beträgt 170 — bis ihm der erste Preis beim Wettbewerbsentwurf für das Essener Rathaus und der Entwurf für die Dresdener Garnisonkirche den Ruf als Professor an der Technischen Hochschule zu Berlin brachte. Hier wurde er den vielen Hundert seiner Schüler das Ideal eines Lehrers, eines Meisters. In engster Verbindung mit der Praxis bot er ihnen aus dem Schatz seiner Erfahrung in künstlerischer und technischer Hinsicht das Beste, was er geben konnte und führte sie in jugendlicher Begeisterung und mit immer lebendigem Humor durch ganz Deutschland zu den Meisterwerken der Alten, bis nach Frankreich und Italien hinein. Bis an sein Ende arbeitsfreudig, starb er am 18. Juni 1911 im Alter von 64 Jahren. Der Verlust wird uns unvergeßlich bleiben.

Hehls Bauwerke verraten den feinsinnigen, großzügigen Künstler. Die ergreifenden Wirkungen, die er mit vielen Werken, z. B. der herrlichen Garnisonskirche zu Hannover und der Herz-Jesukirche im Norden Berlins erzielt hat, verdankt er dem eingehenden, liebevollen Studium der romanischen Basiliken Niedersachsens. Doch zumal seine letzten Kirchen in den Vororten Berlins zeigen die sichere Hand, die seine machtvollen Absichten zielbewußt zur Vollendung führt. Durch sie weht auch der frische Zug moderner Baugesinnung.

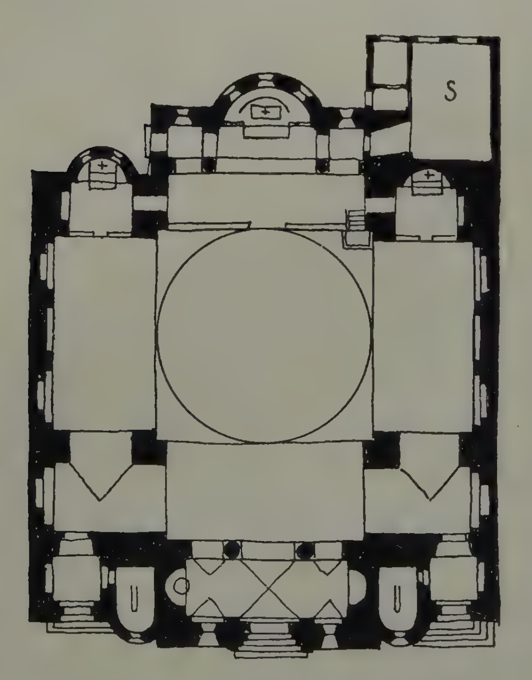
Betreten wir die Rosenkranzkirche zu Steglitz, so müssen wir an die klassischen Lösungen

des Einraums, an das Pantheon, die Hagia Sophia, denken, so klar, bestimmt und unmittelbar liegt das ganze Gebilde uns vor Augen, so mächtig wirkt dieser einheitliche, weihevolle Innenraum. Imposante, großflächige Pfeiler und Gurte tragen die Kuppel. Alles ist massiv konstruiert, wir sehen das herrliche Widerspiel von Last und Stütze, von Druck und Widerlager. Und bei aller Mäßigkeit ein organisches Emporwachsen, ernst zugleich und freudig, das die wahre Monumentalität bedeutet. (Abb. S. 56—59.)

Da die Kirche eingebaut ist, fällt das Licht durch einen gleichmäßigen Kranz von Kuppelfenstern von oben ein und gibt dem Raum mit den tiefen Schatten der Gurtbögen eine kräftige Modellierung. Weit und einladend schließt sich nach Osten die Apsis an, zu den Seiten die beiden Nebenconchen.

Die Pfarrkirche zu Zehlendorf ist eine zweischiffige Anlage. (Abb. S. 61.) Von einer Mittelsäule spannt sich ein prächtiges Sterngewölbe zu den Wänden hin. Viele Einzelheiten, so die Taufkapelle und die schöne Eingangshalle, geben Zeugnis von ihrem Meister.

Ein weitgespanntes, geruhiges Kreuzgewölbe deckt die Groß-Lichterfelder Kirche, eine dreischiffige Basilika. Auch hier, zumal beim Chorbau und der von Arkaden getragenen Empore erfreut uns das feine Gefühl des Architekten, erhebt uns die Reinheit der Formen. (Abb. S. 64.)



GRUNDRISS DER ROSENKRANZKIRCHE ZU STEGLITZ
Vgl. Abb. S. 57

Zwei weitere Entwürfe, für Lankwitz und Friedenau, harren noch der Ausführung durch seinen langjährigen Mitarbeiter und Assistenten Karl Kühn.

Hehls letzte und zugleich eigenartigste Schöpfung ist die katholische Pfarrkirche zu Spandau. (Abb. S. 60, 62 u. 63.) An eine auf zehn Pfeilern ruhende, durch Rippen verstärkte Kuppel schließen sich auf beiden Seiten querschiffartige Anbauten an. Dem wieder mit einer Rippenkuppel überwölbten Chor und den beiden Nebenapsiden gegenüber stellt ein kurzes Langhaus mit Emporen die Verbindung mit dem prächtigen Turmbau her.[1])

Die Raumwirkung ist hier wohl nicht so einheitlich wie in Steglitz, doch bietet die Kirche bei ihrer eigenartigen Anlage eine Fülle herrlicher Raumbilder und Durchblicke. Die Kuppel strebt mit ihren Backsteingliederungen leicht und stolz empor, daß sie den Sinn des Beschauers mit in lichte Höhen führt.

Die großen, weißgeputzten Flächen sind wie auch bei den anderen Kirchen auf eine vornehme, den Raumgedanken respektierende Ausmalung berechnet.

Seine volle Beherrschung der Ausdrucksmittel, sein sicheres Gefühl für fein abgestimmte Verhältnisse zeigt Hehl auch im äußeren Aufbau. Und durch die wuchtige Art des Niedersachsen erhalten seine Werke eine straffe Gliederung, ein markiges Gefüge. Die Rosenkranzkirche (Abb. S. 57) mit ihrem Schneidendach auf dem breitgelagerten Turm ist bei aller Monumentalität von herzlicher Traulichkeit. Die Zehlendorfer und Groß-Lichterfelder Kirchen bilden, den Gartenstädten angepaßt, mit ihren Pfarrhäusern eine idyllische, malerische Gruppe (Abb. 61 u. 64), während die Spandauer, stolz und streitbar, zum Kampf herauszufordern scheint, als wollte die kleine Gemeinde Tausenden von Gegnern die Stirne bieten (Abb. S. 63).

Alle diese Kirchen sind mit dem großen, märkischen Backstein gebaut. Die verschiedene Färbung des Steins und die durch weißen Putz gehöhten Friese beleben die großen Flächen. Die architektonischen Gliederungen des Inneren bestehen aus demselben Material. Das mit vornehmer Sparsamkeit verteilte Ornament wird vor dem Brand mit der Hand in den lederharten Lehm geschnitten und bekommt dadurch die ursprüngliche Wirkung, die uns die Werke der Alten so frisch und lebendig erscheinen läßt.

---

[1]) Näheres im Zentralblatt der Bauverwaltung, 1911, Nr. 51 u. 53.



Erbaut im Jahre 1898
o *Text S. 56* o

❧ CHRISTOPH HEHL (BERLIN) ❧
ROSENKRANZKIRCHE ZU STEGLITZ

Auch der Fußboden ist mit dem schönen, roten Backstein belegt. Diese Wohltat kommt erst recht zum Bewußtsein, wenn man an die hellen, bunten Fliesenmuster vieler neuerer Kirchen denkt. Aus demselben Grunde, das Auge nicht zu stören, ist das Gestühl dunkel gebeizt, die niedrig gelegenen Fenster sind von geringen Abmessungen und mit gedämpften, satten Tönen verglast.

Kein Ausstattungstück drängt sich auf, und doch ist ein jedes mit der gleichen Liebe behandelt. Altar, Kommunionbank, Kanzel, Orgel, Leuchter, alles ist mit feinem, oft an mittelalterliche Formen gemahnendem Ornament geziert. Ich erwähne nur das feierlich ernste Bronzeportal aus Spandau oder den Steglitzer Hauptaltar, der in seiner tiefen Innerlichkeit wohl das Höchste ist, was Hehl auf diesem Gebiete geschaffen hat[1]).

Fromm und edel, stolz und freudig, so sind seine Werke, und so war auch Hehl als Mensch, gewiß ein herrliches Zeugnis für den schaffenden Künstler.

[1]) Der Aufsatz dieses schönen Altars ist im V. Jahrg. der »Christl. Kunst«, S. 273, abgebildet. Er besteht in einem kupfergetriebenen Reliefwerk von W. Haverkamp (Berlin).



CHR. HEHL ROSENKRANZKIRCHE ZU STEGLITZ
Blick zum Hauptaltar. — Text S. 56

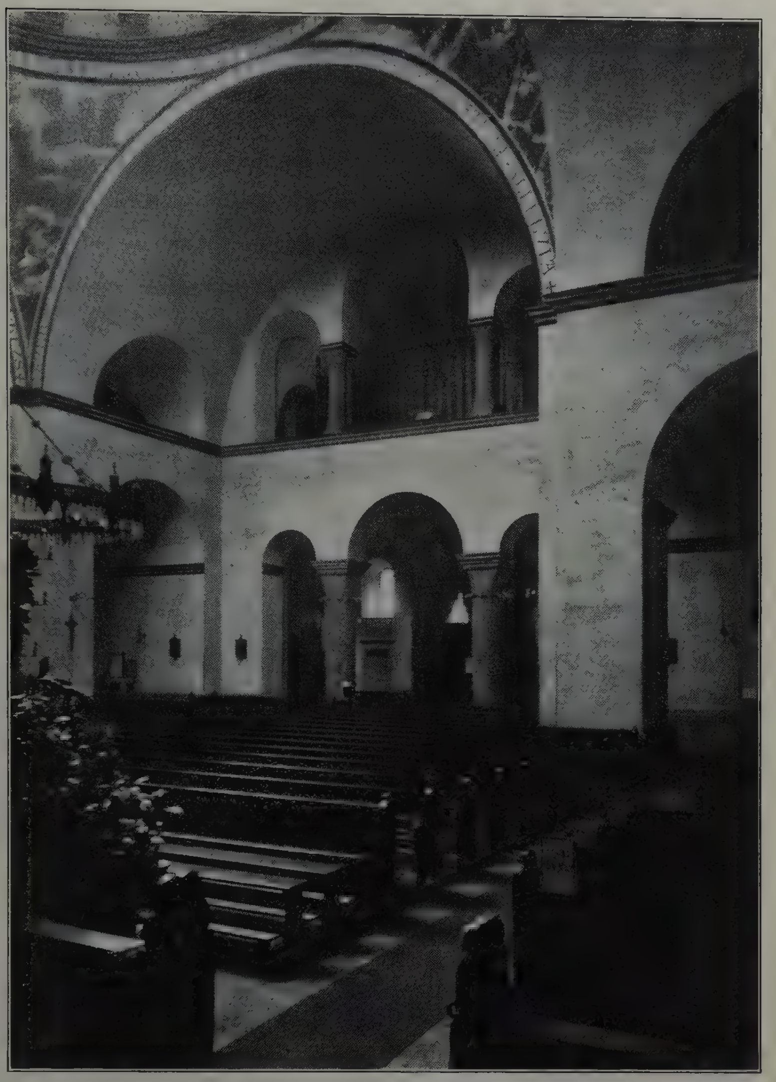
»TRONDENÄS-KIRKE«

Die nördlichste Steinkirche der Welt

»Das Land der Mitternachtssonne« wird mit jedem Jahre mehr das Ziel eines ebenso fashionablen als internationalen Reisepublikums. Von Hamburg, Bergen, Throndhjem aus an den Lofoten vorbei nach Nordkap und Spitzbergen führt sie alle der Weg. Etwa 100 km nördlich von der meerumbrandeten Alpenkette der Lofoten liegt in reizender Lage der Hauptort der Insel Hindö, das rasch aufblühende Harstad. Kurz bevor die Schnelldampfer, die den Verkehr zwischen Bergen und Vadsö an der russischen Grenze vermitteln, am Kai in Harstad anlegen, gleiten sie an einer Kirche vorbei, deren weißgetünchte Wände und hohes rotes Ziegeldach die Aufmerksamkeit der Reisenden auf sich lenkt. Das ist Trondenäs-Kirke, auf der nordöstlichen Spitze der Insel Hindö gelegen. Sie bezeichnet zugleich den nördlichsten Punkt, bis zu welchen die kirchliche Kunst und die Kultur des Mittelalters vorzudringen vermochte. Der kurze Aufenthalt der Schnelldampfer in Harstad ermöglicht den wenigsten Passagieren den Besuch jener Stätte, während die Touristenschiffe der Hamburg Amerika-Linie oder des Norddeutschen Lloyd nie in der Bucht von Trondenäs vor Anker gehen. Die einzige »Isle de France« läuft Jahr für Jahr auf ihrer Nordlandsreise Harstad an und hat in ihrem Reiseprogramm einen Besuch von Trondenäs vorgesehen.

Wiederholt war es mir vergönnt, Harstad

und Trondenäs zu besuchen. Ich weiß, welch ein Genuß es ist, durch die lichte Sommernacht den Weg von Harstad nach Trondenäs zu gehen, derweil über den Bergen am östlichen Horizont die Mitternachtssonne steht und mit ihrem Glanze die Silhouetten der pittoresken und grotesken Bergformationen mit goldenem Saume säumt und die Fluten des breiten Vaagsfjord in fließendes Gold verwandelt erscheinen. »Hohlogaland«, der hohen Lohen Land, heißen jene Lande, deren kultureller und kirchlicher Mittelpunkt Trondenäs-Kirke war. In kalten klaren Winternächten flammen in diesen Breiten die Nordlichter auf, grün, gelb, rot und violett, wie leichte Schleier graziös am Himmel hin und her huschend, jeden Beschauer durch die vollendete Eleganz und Formenschönheit ihrer Bewegungen und ihre wunderbare Farbenpracht entzückend. Das ist »Hohlogaland«, der hohen Lohen Land, mit seinem schönsten Juwel, der Kirche von Trondenäs. Leider fließen die Literaturquellen bezüglich Trondenäs und seiner Kirche spärlich. Doch was ich hierüber an Ort und Stelle erfahren konnte, lasse ich in gedrängter Kürze folgen.



CHR. HEHL — ROSENKRANZKIRCHE ZU STEGLITZ

Blick zur Orgelempore. — Text S. 56

Olav Trygvasön hat Hohlogaland, wenigstens dem Namen nach, christianisiert (995 bis 1000). Ganz in der Nähe von Trondenäs-Kirke wurde die erste Taufe gespendet.

Thore Hund, der bei Trondenäs beheimatet war und in der Schlacht bei Stiklestad (1030) König Olav den Heiligen mit seinem Speere durchbohrte, hatte einen Bruder mit Namen Sigurd. Dessen Sohn Asbjörn Selsbane kam später in den Besitz von Trondenäs.

Der berühmte isländische Gelehrte und Staatsmann Snorri Sturluson (1178—1241) weiß in »Heimskringla« (Norwegische Königschronik bis zum 12. Jahrhundert) von einem zu Trondenäs im Jahre 1130 abgehaltenen Thing zu berichten, auf dem es zu einer Aussöhnung zwischen Sigurd Jorsalofar (Jerusalemfahrer) und König Öistein kam. Letzterer soll damals die Äußerung getan haben: »Und ich ließ zu Trondenäs eine Kirche bauen.« Diese Kirche war sicherlich klein und hat nichts als den Namen gemein mit der jetzigen Kirche von Trondenäs, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Haakon Haakonsen dem Alten um das Jahr 1250 gebaut worden ist. In vorreformatorischer Zeit war der Domdekan in Nidaros (Drontheim) zugleich Pfarrherr von Trondenäs. Zur Zeit der Glaubensspaltung (1537) wurde es unmittelbar dem Drontheimer Bischof unterstellt. Zu Trondenäs gehörten damals 15 Annexkirchen, die von einem bischöflichen Vikar und neun residie-

renden Kaplänen bedient wurden. Nach dem Frieden von Roskilde (1658) wurde das Drontheimer Erzstift von König Friedrich III. (Dänemark) an Karl Gustav (Schweden) abgetreten. Der Drontheimer Bischof jedoch, Erik Bredal, der sich den veränderten Verhältnissen nicht fügen wollte, floh mit einer Schaar seiner Anhänger nach Trondenäs, von wo aus er den norwegisch verbliebenen Teil seines Sprengels verwaltete. Bredal hat in Trondenäs und von Trondenäs aus viel für die Christianisierung der Lappen getan.

Das Abhängigkeitsverhältnis, in dem Trondenäs zu Drontheim stand, hörte auf im Jahre 1731. Die zu Trondenäs gehörenden Annexkirchen bildeten sich bald zu sieben selbständigen Pfarreien aus. Das Kirchspiel Trondenäs allein zählte 9000 Seelen. Im Jahre 1803 wurden die beiden Ämter Nordland und Finmarken auch politisch vom Drontheimer Stifte abgetrennt und bilden seitdem das Stift Tromsö. Wie keine andere Stätte im nördlichen Norwegen ist Trondenäs seit den Tagen grauer Vorzeit von größter Bedeutung gewesen für die Entwicklung des Landes sowohl in religiöser wie in kultureller Beziehung. Nichts lag deshalb näher, als Trondenäs zur Haupt- und Bischofsstadt des neuen Stiftes, des nördlichsten in Norwegen, zu machen. Doch hier war der Boden in privaten Händen und teuer. Deshalb sah man von Trondenäs ab und das neuangelegte Tromsö wurde Sitz des Stiftamtmannes und eines lutherischen Bischofs.

Doch nun von der Geschichte des Ortes und seiner Kirche zur Kirche selbst. In Bezug auf Umfang und Pracht der Ausstattung war Trondenäs-Kirke die herrlichste von allen Landkirchen Norwegens. Ihr Ansehen war so groß, daß man von weither kam mit reichen Geschenken in Form von Naturalien, Gold und Kirchenschmuck. Besonders in der katholischen Zeit soll sie an wertvollen Bildern und kunstvollen Schnitzwerken reich gewesen sein. Doch von all diesen Herrlichkeiten findet sich nur mehr wenig in der Kirche. Es ist nachgewiesen, daß sie zu Zeiten sechs bis acht Altäre aus gehauenem Steine hat aufweisen können. Augenblicklich finden sich nur noch zwei verwahrloste Flügelaltäre mit Schnitzwerk und reicher Goldmalerei vor. Die übrigen wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Teil den Annexkirchen überlassen. Zwei Flügeltüren eines Altares aus der Kirche von Trondenäs waren bis vor wenigen Jahren als Türen zu einem Speiseschranke in Bodö im Gebrauch.

Im Chor der Kirche standen zwölf durch reiches



CHR. HEHL PFARRKIRCHE ZU SPANDAU

Blick zum Hochaltar. — *Text S. 56*



Erbaut im Jahre 1907
o *Text S. 56* o

CHRISTOPH HEHL (BERLIN)
PFARRKIRCHE IN ZEHLENDORF

Schnitzwerk ausgezeichnete Chorstühle aus Eichenholz. Außer diesen befand sich, ebenfalls auf dem Chor, jedoch mehr zum Kirchenschiffe hin, ein von einem Baldachin überragter Chorstuhl mit zwei Sitzplätzen, für den König und die Königin; darüber, auf dem roten Grund eines gekrönten Schildes ein weißer Löwe mit kurzstieliger Handaxt. Dem Chorstuhle des Königs und der Königin gegenüber befand sich auf der Epistelseite der des Bischofs, ebenfalls durch prächtige Holzschnitzarbeit ausgezeichnet und von dem Wappen Svein Eriksöns überragt.

Die nach Norden gelegene Sakristei hat Halbtonnengewölbe, die Kirche selbst hingegen flachen Holzplafond. Nur die beiden Kapellchen am östlichen Ende des Langhauses sind gewölbt. Die Fensternischen des Schiffes sind nach innen hin rundbogig, nach außen hin spitzbogig, die Chorfenster über dem Hochaltar spitzbogig mit gemeinsamem rundbogigem Abschluß. Die Klebersteineinfassungen der Fenster und Portale sind des Mörtels und der Tünche wegen nur noch mit Mühe zu unterscheiden.

Das Dach der Kirche ist auffallend hoch und spitz. Ursprünglich hat sie keinen Turm gehabt. Später jedoch hat man ein oder zwei »Dachreiter« daraufgesetzt, wie ja mancher norwegische Kirchenbau aus dem Mittelalter solche aufweisen kann. Später (1792) wurden diese wieder entfernt, so daß sich das Äußere der Kirche im großen und ganzen wieder in einfacher und edler Schönheit präsentiert. In alter Zeit war das Kirchdach, wie bei den alten norwegischen Stabkirchen, mit kleinen Holzziegeln bedeckt, die dann später durch rote Dachziegeln ersetzt wurden. Die Kirchenmauern sind fast drei Meter dick. Um Kirche und Pfarrhof lief eine fünf Meter hohe, sorgfältig ausgeführte Steinmauer, die mit zwei Wachttürmen nach der Seeseite hin versehen war. Von hier aus hielt man in alter Zeit Ausschau, wenn man Seeräuber in der Gegend wähnte. Vielleicht bilden diese Mauern einen Überrest von jener Kirche, die König Öistein seinerzeit zu Trontenäs hat aufführen lassen. Jetzt machen die Mauern den Eindruck des Ruinenhaften. (Abb. S. 46.)

Ob sich zu Trondenäs ein Kloster befunden, ist kontrovers. A. Morch bejaht es, während Lange, und zwar, wie mir scheint, auf gute Gründe gestützt, es bestimmt verneint. (cfr. Lange, De norske klostres historie: middelolderen, Christiania, 1856, pag. 256.)

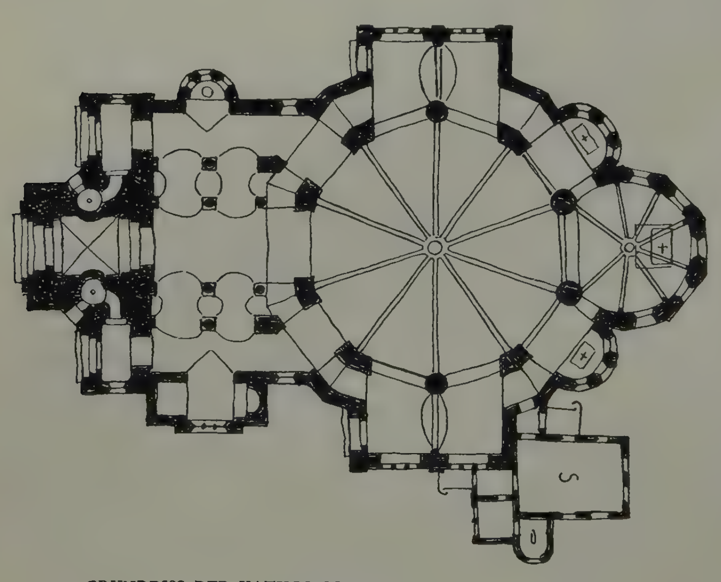
Im übrigen muß die Besichtigung des Innern der Kirche einen jeden davon überzeugen, daß hier im Laufe der letzten Jahrhunderte Geschmacksverirrungen, Pietätslosigkeit und Vandalismus eine traurige Rolle gespielt haben. Wie mir von kompetentester Seite versichert wurde, ist eine baldige und gediegene Restaurierung des Innern der Kirche in bestimmte Aussicht genommen. Eine solche wäre in der Tat geeignet, das schwindende Prestige jener altehrwürdigen Kult- und Kulturstätte aufs neue zu beleben.

Noch gehen wie Märchen aus uralten Zeiten die Sagen über Trondenäs-Kirke in Hohlogaland von Mund zu Mund:

Alljährlich am Neujahrstage spiegelte sich nach langer trüber Dunkelzeit die Sonne zum ersten Male wieder im vergoldeten Knaufe hoch oben auf der Turmspitze von Trondenäs-Kirke, 16 Tage bevor sie von Trondenäs selbst aus gesehen werden kann.

Und wehte der Wind aus NO., dann horchten in alter Zeit die wetterharten Fischer der fernen Lofoteninseln auf, und ihr Gemüt ward fromm und weich beim Läuten der Glocken von Trondenäs, deren melodischen Klang der Wind an ihre Felsenklippen trug.

Josef Georg Lappe.



GRUNDRISS DER KATHOLISCHEN PFARRKIRCHE ZU SPANDAU

Vgl. Abb. S. 63



CHRISTOPH HEHL (BERLIN) KATH. PFARRKIRCHE ZU SPANDAU

Erbaut im Jahre 1911 — Text S. 56

DIE JAHRESMAPPE 1912
der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst e. V.

Zum 20. Male geht heuer an die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ihre Vereinsgabe, die Jahresmappe, hinaus. Da mag es nicht unpassend sein, auch nach den alten Mappen zu greifen und die Früchte, welche im Laufe von zwei Dezennien unter der Ägide der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst auf dem Gebiete der christlichen Kunst reiften, am Auge vorüberziehen zu lassen. Das regt zu einem Vergleiche an von Einst und Jetzt. Schon die allerersten Mappen überraschen durch Kunstwerke von solcher Abgeklärtheit, daß darüber seinerzeit selbst eine Presse, die im allgemeinen nicht die christlichen Interessen vertritt, zu dem Urteile kam: »Diese schön ausgestattete Publikation bietet uns die photomechanischen Abbildungen einer Reihe von Erzeugnissen der Gesellschaftsmitglieder, wie sie erfreulicher kaum gedacht werden könnten«. Die künstlerischen Leistungen haben sich durch all die Jahre hindurch auf schöner Höhe gehalten. Aber es hieße doch die tatsächlichen Verhältnisse von Einst und Jetzt verkennen, wenn man nicht von einer bedeutenden Fortentwicklung sprechen würde. Während vor zwanzig Jahren die christliche Kunst — als Großes-Ganzes genommen — seitab vom pulsierenden Leben stand und einer unsicheren trüben Zukunft entgegensah, ist sie im Laufe der Zeit wieder mehr und mehr in das Leben hineingewachsen, hat sie sich mehr und mehr die modernen Ausdrucksmittel zu eigen gemacht und dem

ästhetischen wie religiösen Empfinden der Gegenwart in einer vielleicht dann und wann zunächst befremdenden, aber doch immer würdigen Form Ausdruck gegeben. Und wenn auch schon vor zwanzig Jahren einige tüchtige Künstler ihre Kräfte in den Dienst der christlichen Kunst stellten, so zeigt uns die Mappe, wie mit jedem Jahre der schwache Stamm neue gesunde Äste und Zweige trieb und sich allmählich zu einem stattlichen Baume entfaltete. Damit aber hat sich die christliche Kunst wieder mehr und mehr die Zukunft erobert. Ausdehnung ist Fortschritt. Auch in der neuesten Mappe 1912 stellen sich einige Künstler mit höchst bedeutenden Werken zum ersten Male den Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst vor. In der Architektur ist der weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannte Erofessor Richard Berndl zu nennen, von dem die Mappe auf Foliotafeln die Außen- und Innenansicht des Mausoleums für den Grafen Andrassy veröffentlicht. Doch auch in der St. Ottokirche zu Bamberg von Otho Orlando Kurz, in der Kirche zu Sablon-Metz von Hermann Neuhaus, in den Kirchen zu Kunzendorf, Krummhübel, Nendza und Raschütz von Ludwig Schneider, dann auf dem Gebiete der gegenwärtig hochstehenden Plastik in dem Schmerzensmann von Angelo Negretti, in der Kreuzigungsgruppe und in dem St. Georg von Franz Schildhorn und in dem Johannes dem Täufer von Otto Zehentbauer lernen wir Werke kennen, mit denen sich ihre Schöpfer überaus vorteilhaft und vielversprechend in der Mappe einführen. Von Namen, welche in vorstehender Publikation schon öfters mit Ehren vertreten waren, begegnen uns wieder: Jakob Angermair, Felix Baumhauer, Joseph Faßnacht, Louis Feldmann, Max Heilmaier, Valentin Kraus, Fritz Kunst, Fritz Kunz, Paul Ondrusch jun., Franz Rank, Matthäus Schiestl, Kaspar Schleibner, Joseph Schmitz, Hans Sertl, Ludwig Sonnleitner, Leonhard Thoma und August Veiter.

Mit der erfreulichen Weiterentwicklung und Ausdehnung des zeitgenössischen christlichen Kunstschaffens suchte das vornehme Publikations-Organ der Gesellschaft, die Jahresmappe, die sich ausschließlich der religiösen Kunst widmet, nach Möglichkeit Schritt zu halten. Hinsichtlich des Umfanges sind der Mappe gewisse Grenzen gesteckt. Innerhalb des gegebenen Rahmens jedoch tritt ein lebhaftes Bestreben nach Vervollkommnung der Auswahl und Ausstattung zutage. Die diesjährige Mappe fällt vor allem dadurch auf, daß sie das Bild »Christus am Kreuz« von Felix Baumhauer in prächtigem, modernem Farbendruck enthält.

Erfreut sich die Mappe auch jetzt schon in den weitesten Kreisen großer Wertschätzung, so werden doch ganz besonders spätere Geschlechter der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Dank wissen für diese einzigartige Chronik der christlichen Kunst unserer Zeit.



CHR. HEHL PFARRKIRCHE ZU GROSSLICHTERFELDE

Erbaut 1902 — Text S. 56

HEINRICH LAMERS

Der Künstler, von dessen sehr reicher Tätigkeit die Abbildungen auf S. 48—53 eine Probe bieten, ist 1864 in Cleve (Rheinld.) geboren, wo er auch die Stätte seiner Wirksamkeit aufschlug. Von ihm stammen zahlreiche Altarbilder in Meppen, Duisburg, Cleve, Düsseldorf (Peterskirche), Hagen i. Westf., Fischeln, Kecken, Kiel, Münster, St. Tönis, Wesel, Berlin (Maria-Viktoria-Krankenhauskapelle), Oberlahnstein, Köln (Dominikanerkirche) und Essen, auch die Kreuzwege in Kempen und Berncastel. Gegenwärtig ist der Künstler mit den Flügelbildern eines Marienaltars für die Marienkirche in Wesel beschäftigt.





Gg. Kau pinx. Nr. 93 Ges. f. christl. Kunst, Mchn.

MARIS STELLA



KARL BURGER (AACHEN) DER WOLF VON AACHEN

Auf dem Bahnhofplatz in Aachen. Muschelkalk. — Text S. 68

KARL BURGER

Von S. STAUDHAMER

Eines klangvollen Namens erfreut sich in der Kunstgeschichte die Kaiserstadt Aachen. Die Römer erweckten in ihrer quellenreichen Urbs Aquensis ein blühendes Kulturleben, ein Erbe, das die Merowinger antraten. Da kam gegen Ende des 8. Jahrhunderts der große Karl. An seinem Hofe entwickelte sich eine bedeutsame Kunsttätigkeit. Er baute die berühmte Palastkapelle und beschenkte sie mit Reliquien, welche den Ausgangspunkt zu dem kostbaren Kunst- und Reliquienschatz des Münsters bildeten. An das Oktogon Karls fügte die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts den kühnen und glanzvollen Chorbau, und nicht weit davon entstand kurz vorher das stolze Rathaus, um dessen Instandsetzung und Ausschmückung sich Aachens Bürger im vorigen Jahrhundert opferwillig bemühten. In neuerer Zeit erhielt die Stadt hervorragende Sammlungen, die jüngst eine glänzende Bereicherung erfuhren. Das Erfreulichste aber ist, daß Aachen sich angelegen sein läßt, tüchtige Künstler mit würdigen Aufgaben zu betrauen. So wurde im Jahre 1904 Karl Burger, dem vorliegende Publikation gewidmet ist, aus München nach Aachen entführt, wo er sich von geistlicher und weltlicher Seite einer verständnisvollen Förderung erfreut.

Karl Burger wurde am 26. November 1875 zu Tännesberg im bayerischen Regierungsbezirk Oberpfalz geboren. Zum Knaben herangewachsen, erhielt er seinen ersten Unterricht im Zeichnen und Schnitzen an der Schnitzschule zu Partenkirchen in Oberbayern, von wo er an die Kunstgewerbeschule in München kam. Dann war er an verschiedenen Orten tätig, um seinen Anschauungskreis zu erweitern, kehrte aber 1896 nach München zurück und trat daselbst in die Bildhauerklasse des Akademieprofessors Sirius Eberle ein, wo er vier Jahre blieb und seine Ausbildung vollendete. An der Akademie erhielt Burger für die Figur »Wieland der Schmied« die große Silberne Medaille. Schon damals führte er einige kirchliche Aufträge aus. Hernach schmückte er den Kuppelsaal des von Baurat



KARL BURGER MARIEN-BRUNNEN
Entwurf

um sich eine künstlerische Durchbildung zu erringen. Sein Auge hatte sich an den Schöpfungen der Vergangenheit geschult, sein Können vervollkommnete sich an den Feinheiten jenes malerischen Realismus, dem hochbegabte Bildhauer in den Jugendjahren Burgers huldigten und der ein gründliches Naturstudium zur Voraussetzung hatte. Doch begnügte sich seine selbständige Künstlernatur nicht damit, wandte sich vielmehr jenen jungen Anschauungen zu, die sich eine strenge Durchführung der im Material ruhenden künstlerischen Eigenart der Plastik zum Ziele setzen. Somit wurde Burger ein entschlossener Vertreter der modernen Plastik. Dank seiner tüchtigen Schulung hat er zwar die realistischen Details und malerischen Möglichkeiten in seiner Gewalt und versteht sie wohl zu nützen; aber seine Absicht geht anderswohin: auf wirksame Geschlossenheit. In der Einzelfigur und in der Gruppe, im Relief und in der ‚vollrunden Gestalt betont er beim Aufbau des Ganzen wie in der Durchführung der Einzelheiten eine klare Gesamtwirkung und unterdrückt deshalb alles Unwesentliche und nur Schmückende. Die freistehenden Figuren und Gruppen sind streng umrissen, die Reliefs straff in die Fläche eingeschlossen. Dabei kommt das Material, Holz, Stein oder Bronze, zu seinem vollen Rechte und leiht den Werken seine natürlichen, malerischen oder formhebenden Reize.

Diese Vorzüge erfreuen an allen Schöpfungen Burgers und treten begreiflicherweise besonders deutlich an den nur dekorativen Arbeiten vor Augen. So wichtig sie aber für das künstlerische Schaffen sind, so gewiß sie eine Quelle würdigen Genusses bil-

von Mellinger erbauten Bayerischen Armeemuseums mit den großen Statuen der Heiligen Michael, Hubertus, Georg und Maximilian. Nun erging an ihn der Ruf als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Aachen.

Es war eine glückliche Wahl. Denn der neue Lehrer hatte sich während seiner Lern- und Studienjahre gründliche technische Erfahrungen, Kenntnis der Bedürfnisse des Handwerks, Fertigkeit in der Holz- und Steinbildhauerei erworben, war aber nicht dabei stehen geblieben, sondern hatte kein Opfer gescheut,

den, so wenig darf sich daran die Kraft eines Künstlers erschöpfen, der auf den Höhen geistiger Kultur wandeln will und eingedenk bleibt, daß der Menschheit Würde in seine Hand gegeben ist. Die Beherrschung der formalen Seiten seines Berufes macht den g e s c h i c k t e n B i l d h a u e r, nicht aber den ü b e r r a g e n d e n K ü n s t l e r. Wer sich damit begnügt, die Leibesfunktionen und mit ihnen zusammenhängenden dumpfen Regungen des animalischen Lebens darzustellen, mag vielen gefallen, aber vorwärts bringt er die Mitwelt nicht und nicht



KARL BURGER — ST. HUBERTUS

Dekoration eines Treppenaufganges. Porzellan. — Text S. 68

verdient er den Dank der besseren Geister. Karl Burger hat nie einen Zweifel darüber gelassen, daß sein Wille höher zielt, nach dem, was sich nicht lernen läßt, was den Künstler über den Haufen emporhebt und zum Verkünder des Besten im Menschen befähigt. Diese Seelenverfassung verleiht seinen profanen Werken, auch den rein dekorativen, etwas Abgeklärtes und erfüllt seine religiösen Arbeiten mit überzeugendem Empfinden.

An den Früchten des bisherigen Schaffens Burgers fällt der Hauptanteil der Stadt Aachen zu. Vor der Kirche des armen Kindes Jesus erhebt sich das Brunnendenkmal des Schmieds von Aachen, das 1909 enthüllt wurde (Abb. S. 69). Es verherrlicht eine in Aachens Geschichte bedeutsame Begebenheit. In der Gertrudisnacht 1278 drang der Graf von Jülich mit seinen drei Söhnen an der Spitze einer Ritterschar in die stolze Reichsstadt ein. Um ihre Freiheit zu retten, leisteten ihm die Bürger zähen und erfolgreichen Widerstand und als der Graf beim Zurückweichen an einer Schmiede vorbeikam, er-

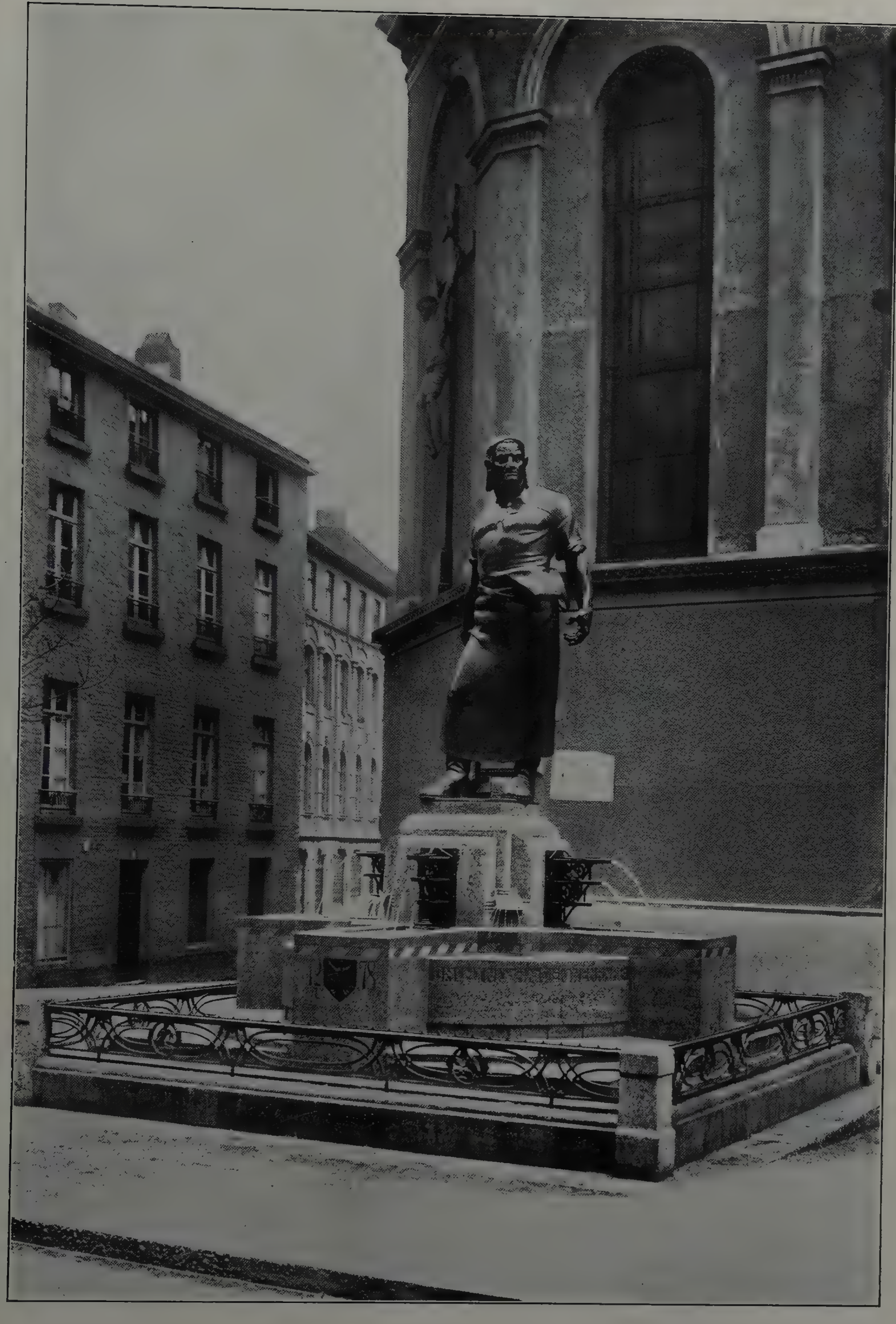


KARL BURGER ST. GEORG
Brunnenfigur. Bronze. — Text S. 70
Eigentum der Stadt Borken

schlug der Schmied ihn und seine Söhne. Diesen heldenhaften Handwerker verewigte Burger in Erz. Voll Lebenswahrheit, ein kraftvoller reifer Mann, gestählt von harter Arbeit, aber auch mit offenem Sinn für die idealen Güter des freien Bürgers, hält er das Werkzeug seines friedlichen Berufes in der rechten Faust, um im Augenblick höchster Not den Feind des Gemeinwesens abzuwehren. Er ist eine ausgeprägte Individualität und zugleich der Typus des durch Fleiß wohlhabend gewordenen mittelalterlichen Bürgertums, ein Vorbild für die am Denkmal vorüberwandelnden Geschlecher. Die markige Figur ist in ihrer sicheren Haltung und von innen heraus motivierten Bewegung sehr glücklich und trotz der streng geschlossenen Komposition in allen Teilen stark belebt. Sie krönt eine in der Mittelpartie massig gehaltene und sich von da aus gegen die Straßenfläche hin frei und leicht entwickelnde Brunnenanlage aus Muschelkalk.

Im Jahre 1907 galt es, den bildhauerischen Schmuck für den Aachener Bahnhofsplatz zu gewinnen, den Stadtbaurat Laurent ausgestaltet hatte. Man beschloß das Kriegerdenkmal von Drake an dem vom Künstler ausgesuchten Platz zu lassen und dafür eine neue Umgebung zu schaffen. Burger erhielt vom Stadtbauamt den Auftrag, an der Rückseite der Abschlußmauer eine Gruppe anzubringen, die vom genannten Denkmal möglichst unabhänig für sich und die neue Umgebung bestehen sollte. Der Künstler wählte ein Phantasiegebilde, halb Hippokamp, halb Kentaur, das vom »Wolf von Aachen« flankiert wird. Den Aachenern hatte Napoleonische Gewalttätigkeit ihre Wahrzeichen, den Pinienzapfen und den Wolf (eigentlich Bärin) entführt. Das letztere schufen sie sich nun wieder in moderner und künstlerischer Form und gaben so dem Künstler Gelegenheit, sich als Meister der Tierplastik zu erweisen. Die charakteristischen Bewegungen des Wolfes sind scharf festgehalten, aber in auswählender und vereinfachender Formgebung, die sich dem Material (Muschelkalk) und dem besonderen Zweck als großzügiger Schmuck eines freien Platzes anpaßt. Mit Recht erfreut sich diese Plastik einer großen Beliebtheit (Abb. S. 65).

Es ist verlockend, mit dem genannten Werke den Hirsch des St. Hubertusreliefs zu vergleichen (Abb. S. 67). Diesmal war ein origineller und intimer Schmuck des Treppenaufgangs in einem Aachener Privathaus zu erfinden. Das Wunder, welches einst den vornehmen Jäger Hubertus zum Bekenntnis Christi geführt, vergegenwärtigt sich den Besuchern des Hauses vor diesem Kunstwerk. Feierlich und doch vertraut blickt ihnen der geheimnisvolle Hirsch entgegen, auf daß er gleich dem aufs Knie gesunkenen Edelmann dem vom Kreuz herabgrüßenden Erlöser huldige. Auch hier geht die leise stilisierende Formgebung auf das Wesentliche und eine klare Flächenwirkung, ohne in widernatürliche Übertreibung zu



KARL BURGER — DER SCHMIED VON AACHEN

Brunnen in Aachen. Bronze und Muschelkalk. Text S. 67 und 68

verfallen. Mit hohem Feingefühl ist das Relief behandelt, restlos ist die schwierige Aufgabe gelöst, die menschliche Figur mit der hochragenden Tiergestalt unter Betonung des übernatürlichen Vorgangs zu einer künstlerischen Einheit zusammenzufassen und endlich dieses plastische Gebilde vermittels der halbkreisförmigen, glücklich ornamentierten Umrahmung in die Wand einzugliedern. Das Ganze strahlt eine so überwältigende und harmonische Wirkung aus, daß man sich der Kühnheit kaum bewußt wird, mit welcher der Künstler der Theorie ein Schnippchen schlug, indem er den Kopf des Hirsches vollrund aus dem strengen Relief heraustreten und den Bildrand überschneiden läßt. Dieses Werk wurde für den Großindustriellen Honigmann in Porzellan ausgeführt.

Ein unter einheimischen und auswärtigen Künstlern veranstalteter Wettbewerb für die plastische Schmückung der neuen Schwimmhalle zu Aachen hatte zur Folge, daß Burger mit dem größten Teil der Arbeiten betraut wurde; man übertrug ihm nämlich eine 2,50 m hohe Standfigur »Äskulap«, einen 3 m hohen sitzenden »Neptun«, ferner zwei größere und zwei kleinere Reliefs an der Fassade. Der Neptun (Abb. S. 76) bildet an der Stirnseite des Männerschwimmbades den tektonischen Abschluß der Architektur. Daher das wuchtige, massige Gefüge der Komposition. Die Reliefs verbildlichen die Massage (Abb. S. 78), als Hinweis auf die gesundheitfördernde Wirkung des Bades, die Toilette und je eine Frau mit Salbenbüchse. Im strengsten Reliefstil gehalten, erfüllen sie in vorbildlicher Weise den Zweck, das Mauerwerk durch figürliche Dekoration sinnig zu beleben.

Wie im wehrhaften Schmied, so tritt uns Burger noch in einem zweiten Denkmal, das die Stadt Borken i. Westfalen erwarb, als kraftvoller und hochsinniger Monumentalplastiker entgegen, in der vorzüglichen Bronzestatue des hl. Georg, die als Brunnenfigur Verwendung fand (Abb. S. 68). Die romantischen Züge jugendlich anmutigen Heldentums, mit denen die Kunst in Anlehnung an die ausschmückende Legende sonst die Gestalt des vielverehrten hl. Märtyrers zu umkleiden liebt,



CARL BURGER PIETÀ

Entwurf für die St. Antoniuskirche in Düsseldorf. Text S. 74



KARL BURGER — PIETA UND STUCKDEKORATION

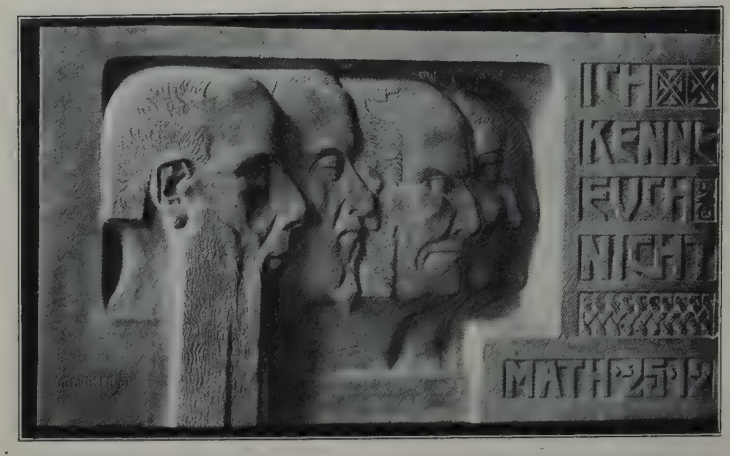
Entwurf für eine Seitenkapelle der St. Antoniuskirche in Düsseldorf. *Text S. 74*

sind hier nicht verwertet. Wir sehen einen an Geist und Körper vollreifen Ritter in starker Rüstung, mit Lanze und Schwert, achtsam und in ruhig zuversichtlicher Haltung das Nahen des im Drachen leibgewordenen Bösen erwartend. Es ist der Typus des Glaubensstreiters, wie er den Orden der Georgiritter und den Georgibruderschaften vorschwebt.

An den Ernst dieser Gestalt klingt die Auffassung an, welche den kernigen Entwurf eines Kriegerdenkmals von 1870 für Eupen (Rheinland) leitete (Abb. S. 75): ein kraftvoller Kriegsmann ist zum Dankgebet für den errungenen Sieg aufs Knie gesunken. Von der festgefügten Hauptfigur leiten Reliefdarstellungen in glücklichen Ausmessungen zum massiven Unterbau über.

Der vaterländischen Idee dient auch jenes packende, altgermanisch herbe Marmorrelief von 1911, welches ehemalige Schüler des Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums zu Aachen für diese Bildungsstätte aus Dankbarkeit stifteten (Abb. S. 77). Ein Barde begeistert die Germanen zum Vernichtungskampfe gegen die Legionen des Varus im Teutoburgerwald, im Jahre 9 nach Christus.

Bei der ausgeprägten Richtung Burgers auf das Bedeutsame und Monumentale nimmt es



KARL BURGER PFEILERRELIEF

Von der Pfarrkirche in Stolberg. Text S. 74

nicht wunder, daß er der Friedhofkunst seine volle Aufmerksamkeit widmet. So legte er anläßlich der Ausstellung für christliche Kunst zu Aachen 1907 einen Friedhof an, der zeigen wollte, wie die Friedhöfe Stätten der Ruhe und innern Einkehr werden können, Sammelplätze würdiger Denkmäler in Stein und Metall, die nicht in eintöniger Aneinanderreihung ermüdend wirken, sondern durch zwanglose Anordnung sich dem gegebenen Landschaftsbild einpassen, ein Prinzip, für das der Münchener Waldfriedhof bahnbrechend war. Zu diesem Zweck stand dem Künstler ein Teil des ehemaligen Zoologischen Gartens zur Verfügung. Leider wurden gerade von den schönsten Partien keine Aufnahmen gemacht; immerhin aber vermittelt unsere Abbildung (S. 80) eine Vorstellung von den leitenden Grundsätzen! Der Friedhofkunst dient ferner die menschlich würdevolle, ja ergreifende und meisterhafte Gruppe »Abschied« (Abb. S. 81), dann das Grabmal »Die Trauer«, das die Familie Meyer auf dem israelitischen Friedhof in Aachen aufstellen ließ, endlich die Reihe von Entwürfen für das Familiengrab Freiherr von Nellessen. Wir können nur wünschen, daß Burger und mit ihm allerwärts unsere anderen zahlreichen Meister recht oft Gelegenheit finden, in der Grabmalkunst den spezifisch kirchlichen Gedanken in vollem Umfang Ausdruck zu verleihen. Solange das nicht der Fall ist, wären Vorwürfe gegen unsere Künstlerschaft nach dieser Richtung nicht gerechtfertigt, denn teuere Monumente macht man nicht auf Vorrat gleich einer Dutzendware.

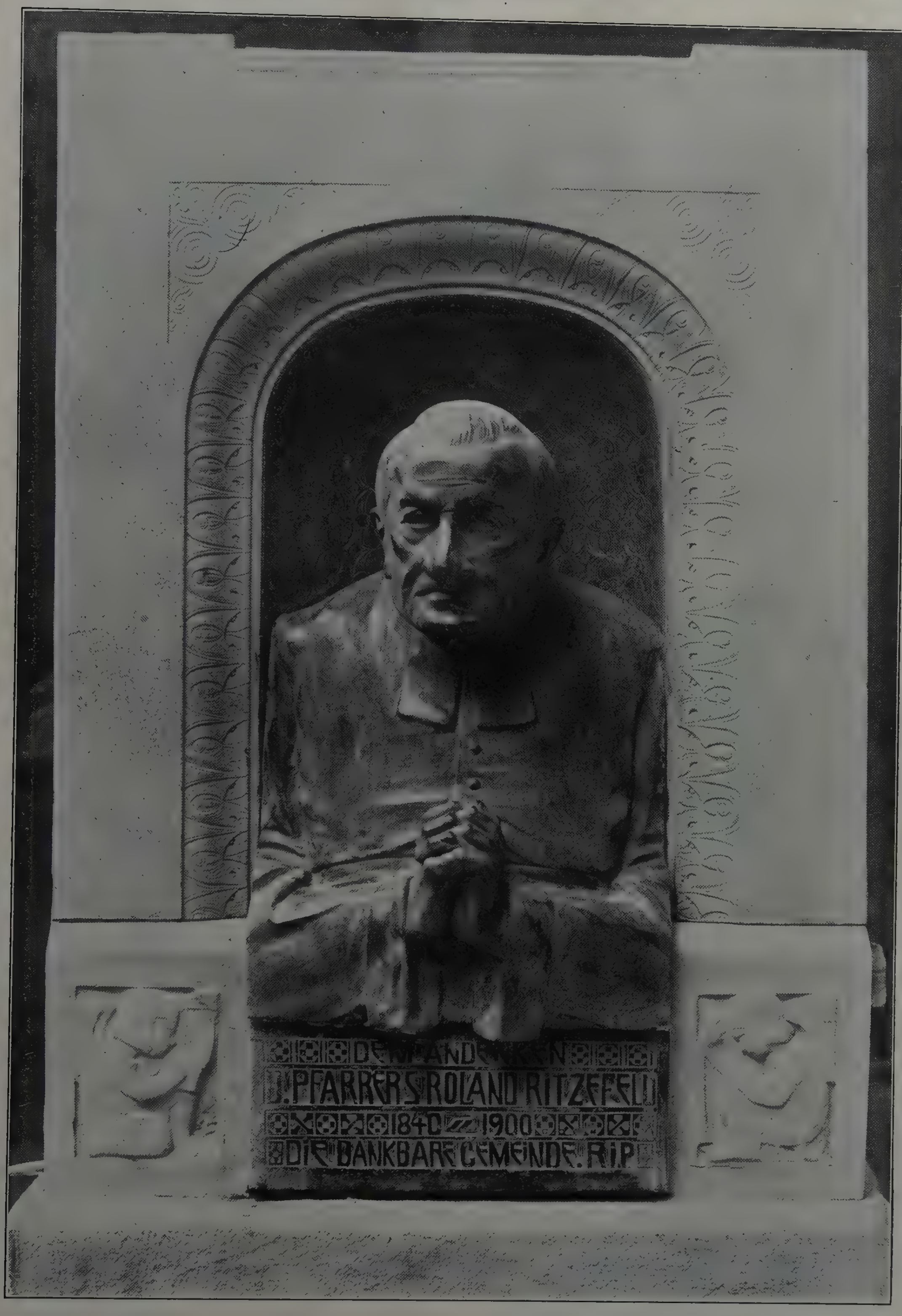


DETAIL VOM RITZEFELD-DENKMAL

Vgl. S. 73

Wenn wir des öfteren Grabdenkmäler veröffentlichen, bei denen sich die Künstler auf allgemein menschlichen Inhalt beschränken mußten, so geschieht es in erster Linie zum Hinweise auf die der kirchlichen Betätigung harrenden Kräfte. Übrigens war Burger in der Lage, mit dem seelenvollen Epitaph für Pfarrer Roland Ritzefeld an St. Lucia zu Stolberg ein von religiöser Weihe erfülltes Denkmal zu schaffen (Abb. S. 73). Und auch sein neuestes und durchschlagendstes kirchliches Werk, der Memorienleuchter, dient dem Andenken an einen Verstorbenen.

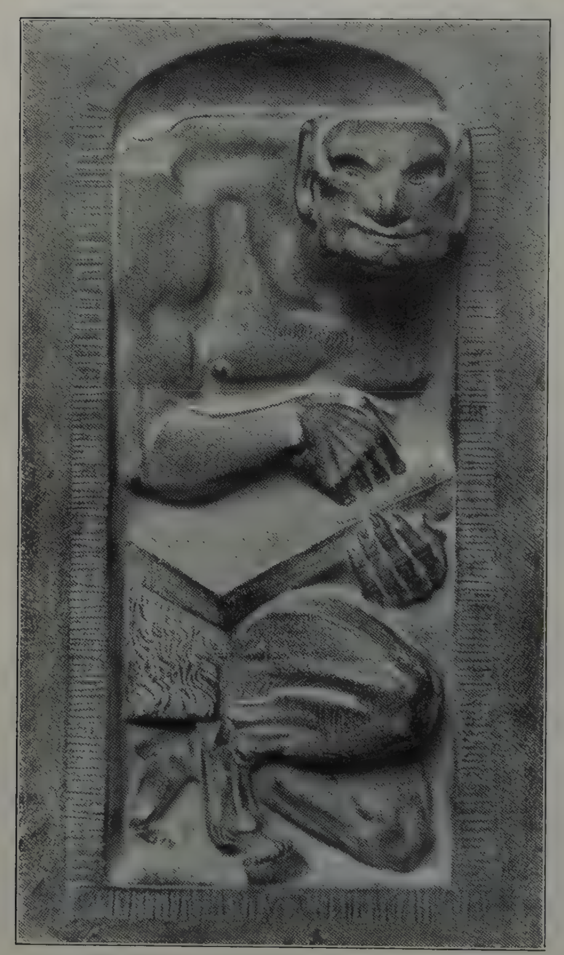
Aus innerem Drange hat sich Burger schon frühe mit religiösen Themen befaßt. Es sei hier auf seinen geschmackvollen und feines Verständnis für die gotische Bildschnitzerei verratenden Entwurf einer Vortragstange mit der Figur der hl. Barbara hingewiesen, der in seiner Akademiezeit entstand und in die Jahresmappe 1905 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst aufgenommen ist. Bei einem mit bedeutendem Können in Birnholz ausgeführten Kruzifixus ließ er sich noch durch das Streben nach malerischen und realistischen Effekten von jener Größe des monumentalen Empfindens ablenken, dessen dieses Thema bedarf und das ihn nunmehr auszeichnet. Im Relief der Büßenden Magdalena, das auf der Düsseldorfer Ausstellung für christliche Kunst neben dem schon erwähnten vornehmen Ritzefeld-Epitaph und anderen Arbeiten für Stolberg die volle Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich zog, schlägt die Freude an den neuen formalen Zielen noch zu merklich vor. Bei



KARL BURGER RITZEFELD-EPITAPH

Pfarrkirche St. Lucia zu Stolberg. — Text S. 72

den soeben erwähnten Werken für die Pfarrkirche St. Lucia in Stolberg (Rheinprovinz), welche in den Jahren 1907 und 1908 entstanden, findet das religiöse und formale Wollen bereits den harmonischen Ausgleich. Nach den Plänen des Aachener Regierungsbaumeisters Franz Wildt wurden an dem alten Gotteshause neue Portale und Treppenanlagen erbaut. Der feinsinnige Stiftspropst und Abgeordnete Dr. F. Kaufmann, damals Pfarrer an St. Lucia, der die Arbeit ausgedacht, wollte dem schönen Werk des Architekten auch den Bildschmuck nicht fehlen lassen und gab dazu eine Idee, die dem Volk zur Predigt und unter der Hand Karl Burgers zugleich edelste Kunst werden sollte. Beim Hauptportal und Treppenaufgang wurde als abschließender Treppenpfosten ein kräftiger Pfeiler errichtet; auf ihm steht ein mächtiger Hahn, der krähend den Kopf erhebt, um die Schläfer aus ihrer trägen Ruhe zu wecken und die Sünder zu mahnen, »wie



KARL BURGER DER TEUFEL
Vor der Pfarrkirche St. Lucia zu Stolberg. Muschelkalk
Text S. oben

er bei Petrus einst getan«; — so erläutert eine sinnige Inschrift den Gedanken der Darstellung. In die Seiten des Pfeilers sind zwei köstliche Gestalten eingelassen, ganz im Sinne des Mittelalters: ein Engel und der Teufel. Nach der Kirche zu schreibt der Engel die an, welche dem Ruf des Hahnes folgen und pünktlich zur Kirche kommen, nach der Straßenseite, wo der Weg zum Orte steil abfällt, ist der Teufel beschäftigt, die aufzuzeichnen, welche die Kirche meiden (Abb. unten). Die Idee wird durch zwei Reliefs weiter entwickelt, die zu beiden Seiten angebracht sind. Beim Teufel sieht man jene, welche die Kirche meiden: den Hochmütigen, den Spötter, den feisten Satten, die leichtfertige Dirne, die zahnlose Alte, die Gott weiß was auf dem Gewissen hat (Abb. S. 72). »Ich kenne euch nicht«, mahnt das ernste Schriftwort. Nach der Kirche zu, schon unter dem Schutzdach des Portals, erblickt man die Vorbilder derer, die gläubig und reuig zur Kirche kommen: die zarten Profile der klugen Jungfrauen. Frisch und anschaulich hat Burger die theologische Idee in die Bildersprache der Kunst übertragen; in seinen ganz modern gegebenen Darstellungen, namentlich dem Engel und Teufel, sollen Kunstverständige mittelalterliche Gebilde vermutet haben, ein Umstand, in dem der Auftraggeber einen Beweis für die gesunde kirchliche Auffassung erblickt, die in den Werken steckt. Das zweite neue Portal zierte Burger mit der anmutigen Gestalt der hl. Kirchenpatronin Lucia.

Durch einen Wettbewerb wurde die Pietà und Stuckdekoration für die Seitenconcha der St. Antonius-Kirche zu Düsseldorf veranlaßt. Zu geben war die Einteilung des Raumes und die Gruppe; bei letzterer war bedingt, daß der Leichnam Jesu nicht auf dem Schoße Mariens liege. Das Protokoll des Preisgerichtes bezeichnete den Entwurf der Pietà (Abb. S. 70 und 71) als künstlerisch vorzüglich, die Bewegung als religiös empfunden, die Tönung als echt kirchlich, das Ganze als dem Material vorzüglich angepaßt; ausgesetzt wurde nur, daß der Vortrag zu dramatisch sei. Letztere Bemerkung mochte hauptsächlich auf das lebhafte Überneigen der Madonna abzielen; man könnte das Bedenken etwa dann teilen, wenn dieses Motiv weniger würdevoll und nicht mit dem edel am Boden ausgestreckten Leichnam Christi durch seinen linken Arm und seine Kopfneigung in glückliche Harmonie gebracht wäre. Die Pietà blieb Entwurf, die Ausgestaltung des Raumes mit in Mörtel angetragenen Figuren und Ornamenten steht noch in Frage.



KARL BURGER — KRIEGERDENKMAL

Unausgeführter Entwurf für Eupen. — Text S. 71

Den Höhepunkt erreichte das bisherige kirchliche Schaffen Burgers diesen Sommer mit dem Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen (Abb. S. 85—95), der sofort warme Würdigung fand.[1] Wie bei den Arbeiten für Stolberg war es auch beim Memorienleuchter Dr. F. Kaufmann, der das Werk ersonnen und in Auftrag gegeben hat. Von ihm stammt die Grundidee, der Gedankengang und die Ausprägung der Darstellungen, auch die Wahl des Materials. Und in dem Künstler, mit dem er nach Art der Mäzenaten des Mittelalters und der Renaissance unter Wahrung der Freiheit des Meisters zusammenarbeitete, fand er einen kongenialen Geist. Neben dem Hochaltar aufgestellt, verewigt der 2,30 m hohe Kandelaber in Form einer Toten- oder Memorienleuchte das dankbare Angedenken an den verdienten Restaurator und langjährigen Pfarrer der Kirche, Dechant Nottebaum; zugleich dient er als Sanktusleuchter. Den Fuß bildet ein Unterbau aus belgischem Granit, der vom Achteck zum Rund übergeht und dessen vier Aus-

[1] »Echo der Gegenwart« vom 3. August 1912, Nr. 181, Abendausgabe. Ferner »Kölnische Volkszeitung« vom 9. August 1912, Nr. 699, von Geh. Regierungsrat Dr. Max Schmid (Aachen).



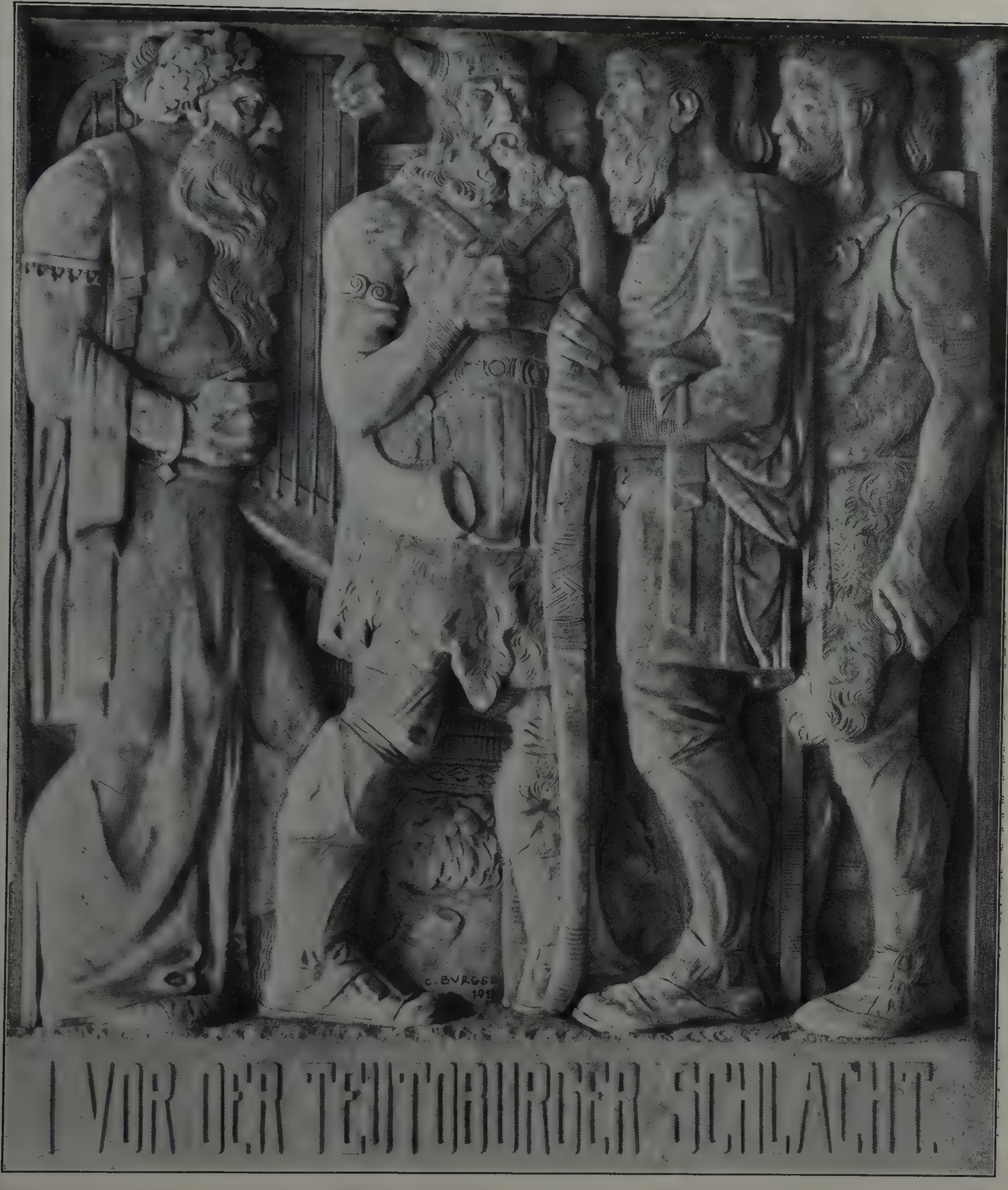
KARL BURGER NEPTUN
Am städtischen Männerschwimmbad in Aachen. Morleykalkstein. — Text S. 70

Das Thema für die bildlichen Darstellungen war der Kampf des Lichtes mit der Finsternis. Der unterste Bilderstreifen, zunächst dem Sockel enthält vier Szenen (Abb. S. 86 und 87): Die Erschaffung des natürlichen und des übernatürlichen Lichtes (vierter Schöpfungstag und Lebensbaum), dann die Abkehr vom Licht (Engelsturz, Sündenfall); — dazwischen an den fußartigen Ausladungen zu den Steinpfosten vier Tiergestalten als Symbole der geistigen Finsternis. Darüber folgt ein in schmale Felder geteilter Streifen mit Symbolen des neuen Lichtes und Darstellungen der Vorbereitung auf dasselbe: in der Mitte zwischen den vier großen Propheten (Abb. S. 90 und 91) das apokalyptische Weib, dann Moses im brennenden Dornbusch (Abb. S. 88), die Lichtsäule, welche die Israeliten auf der Flucht führte, das Brandopfer, die Lippenreinigung des Isaias (Abb. S. 89). Die nächst höheren Abteilungen enthalten die Widmungsinschriften und Bilder vom Sieg des Lichtes im neuen Bunde: 1. der Stern führt zur Krippe Jesu, 2. Vertreibung des Fürsten der Finsternis bei den Versuchungen in der Wüste, 3. Christus zeigt der Welt sein

ladungen das Kreuz andeuten. Der Stein ist teils glatt poliert, teils mit bescheidenem Ornament belebt. Auf diesem Unterbau ruht eine kräftige Erzsäule, die ein stufenweise aufsteigender und sich verjüngender Bronzemantel mit mannigfaltigem Bilderschmuck überkleidet. Die unterste Abteilung nimmt die Formen des steinernen Trägers auf und leitet zum Schaft über; seine Durchbrechungen legen das Gefüge des Leuchters klar und geben ihm Leichtigkeit. Auch die Tiefen der glänzenden Reliefs sind ausgehoben, so daß die Darstellungen durch die dahinter liegende dunkel patinierte Bronzeschicht des Kerns einen zwar kräftigen, aber nicht stumpfen Hintergrund erhalten.

liebebrennendes Herz (Abb. S. 95), 4. die Verklärung auf Tabor (Abb. S. 92), 5. der Entscheidungskampf im Kreuzestode, 6. Christus bringt das Licht in die Vorhölle (Abb. S. 93), 7. der verklärte Heiland in Emaus. Darüber Auferstehung und Himmelfahrt Jesu und die Ausgießung des hl. Geistes. Auch die Symbole der Evangelisten in Strahlenkränzen sind hier eingestreut. Den Übergang zur breitrandigen Kerzenschale vermitteln symbolische stilisierte Engel.

Wie sich der Aufbau in Absätze und Felder gliedert, wie der gedankliche Inhalt gemeistert und die Bilderreihe in Größe und Format abwechselungsvoll gestaltet wurde, wie das



KARL BURGER — VOR DER TEUTOBURGER SCHLACHT

Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Aachen. — Text S. 71

massive Ganze die feierliche Ruhe wahrt und gleichwohl in jedem Teile durch Form und Lichterspiel belebt ist, all das zu erforschen gewährt einen erlesenen Genuß. Gerne geht man hierauf zur bewundernden Betrachtung der Einzelheiten über, deren jede ein Kunstwerk für sich ist. Ich würde befürchten, den unmittelbaren frischen Eindruck zu hemmen, wenn ich versuchen wollte, die Vorzüge der künstlerischen Darstellung in Worte zu bannen. Nur beispielsweise sei auf die vier Reliefs hingewiesen, die am Leuchter in Augenhöhe zu sehen sind (Abb. S. 86 und 87): auf die abwechslungsvolle Erfindung, auf die Klarheit der Gruppierung, auf die wirksame Verteilung der Flächen und Tiefen, auf die



KARL BURGER DIE MASSAGE
An der Fassade der Schwimmhalle in Aachen. 1.80 m hoch Muschelkalk. — Text S. 70

Vereinigung von plastischer Geschlossenheit mit malerisch belebender Lichtführung, auf die feine Ausnützung der untergeordneten Motive zu gedanklicher und dekorativer Bereicherung. Der Künstler beherrscht hier in Gott-Vater das Motiv stürmischer Bewegung in der Luft, dort in St. Michael jenes des erregten Kampfes, er meistert beim Lebensbaum die idyllisch friedliche Stimmung und offenbart das zuckende Weh herzzerreißender Reue in den paradiesisch schön geformten Stammeltern. — Burger hat sich bei den besten Bronzegebilden der Vergangenheit, insbesondere der romanischen Kunst, Rat geholt; aber überall wahrt er sich eine achtunggebietende Unabhängigkeit und selbstsicheres Stilgefühl, das durch sorgfältiges Studium der Natur vor Abwegen bewahrt bleibt.

Mit dem vorstehenden Hinweis auf die bedeutendsten Arbeiten ist das Gesamtwerk Burgers noch nicht erschöpfend aufgezählt. Es genügt aber, zu erwähnen, daß der Künstler lebenswahre Bildnisse in Stein und Bronze schuf. Auch stammt von ihm ein geschmackvoller Beethoven-Brunnen. In einem Bronzerelief für die Diskontobank in Erkelenz schildert er, wie Erkela den ausziehenden Kriegern den Lorberkranz zeigt. Das Portal der von Baurat Laurent entworfenen neuen Baugewerkschule zierte er mit allerliebsten Kinderfiguren, Allegorien der Lehrfächer dieser Anstalt (Abb. S. 79). In müßigen Stunden entquollen der Freude an jener eigenartig frischen Stimmung, die aus Grimms Märchen spricht, allerlei köstliche humoristische Typen, wie der faule Hinz (Abb. S. 82), das tapfere Schneiderlein (Abb. S. 83), Hanns im Glück, Frau Holle. Auch eine stilvolle Medaille auf die Stadt Aachen modellierte Burger.

Unsere Studie aber können wir zu unserer aufrichtigen Genugtuung mit der Nachricht schließen, daß Burger seit geraumer Zeit an einem großen Auftrag arbeitet, der ihn anspornt, sein Bestes daranzusetzen. Es ist ein Kreuzweg für Malmedy, südlich von Aachen. Mit Begeisterung und strengster Selbstzucht ringt er mit der hohen Aufgabe. Für jetzt müssen wir uns damit begnügen, einen dazu gehörigen Studienkopf (Abb. 84) zu veröffentlichen. Ist das Werk vollbracht, hoffen wir mehr berichten zu können. Gott segne sein Bemühen!

ALBRECHT DÜRER UND NIKOLAUS VON KUSA

Deutung der Dürerschen »Melancholie«

Von Dr. J. A. Endres

(Fortsetzung. Vgl. Abb. S. 34 und 35)

4. Erklärung der Hauptfigur auf dem Stiche der Melancholie.

Und nunmehr möge es gestattet sein, in thetischer Weise an der Hand der kusanischen Schriften an den Inhalt des Stiches heranzutreten.

Die Melancholie ist nichts anderes als der



KARL BURGER PLASTISCHER PORTALSCHMUCK
Neue Baugewerkschule in Aachen. Architekt Baurat Laurent. — Text S. 78

Menschengeist (mens humana) in seinem Streben nach der Wahrheit und damit nach dem Glücke[1]). Und zwar hat ihn Dürer dargestellt auf der höchsten Stufe, auf die er sich aus eigener Kraft durch »exakte Forschung« und das Mittel mathematischer Symbole zu erheben vermag, auf der Stufe der Intuition des Unendlichen. Das Beiwerk, das Dürer der Hauptfigur selbst zuteilt und das er in ihrer Umgebung aufweist, dient alles nur dazu, diese eine Idee zu verdeutlichen und zu entwickeln.

Dem Geiste des Menschen ist der dritte der vier kusanischen Dialoge des Laien (Idiota) gewidmet. Er führt auch den Titel De mente. Von R. Falkenberg wird dieser Dialog das bedeutendste Werk Kusas genannt[2]). Kusa ist hier von der Absicht geleitet, den menschlichen Geist für sich und ohne jene Beziehung zum Leibe zu schildern, nach der wir ihn Seele nennen. Geist heißt er nach dem Messen (mentem quidem a mensurando dici conjicio); denn durch ihn bestehen aller Dinge Ziel und Maß (De mente, c. 1). Wie der Verstand (ratio) sich über die Sinnestätigkeit erhebt, so erhebt sich der Geist über jene des Verstandes. Er ist ein Bild der unendlichen, alles umfassenden Einfachheit (c. 4), eine lebendige Darstellung der ewigen und unendlichen Weisheit (c 5). Er begründet die mechanischen und physischen Künste, sowie auch die logischen Conjekturen (mens mostra facit moechanicas (!) artes et physicas ac logicas conjecturas, c. 7), jene Künste also, die Symbole der Natur (Compendium, c. 9), aber zugleich Bilder der unendlichen und göttlichen Kunst sind (De mente, c. 2). Aus der Kraft unseres Geistes entwerfen wir die für das Erkenntnisgebiet so bedeutungsvollen mathematischen Figuren, das Vieleck, den Kreis usw. (c. 3 u. 7). Der Geist ist es, der sich zur Unendlichkeit erhebt (c. 2).

---

[1]) Vgl. Scharpff a. a. O. 342.
[2]) Geschichte der neueren Philosophie von Nikolaus von Kusa bis zur Gegenwart, Leipzig [3]1898, S. 17.



KARL BURGER PARTIE AUS DEM WALDFRIEDHOF
Ausstellung für christliche Kunst in Aachen 1907. — Text S. 72

Auf die von ihm festgehaltene Etymologie des Namens zurückkommend, sagt Kusa: »Wenn du beachtest, daß der Geist eine Art absolutes Maß ist, das nicht größer noch kleiner sein kann, da er nicht eingeschränkt ist auf das quantitative Sein, und wenn du weiter beachtest, daß er ein lebendiges Maß ist, so daß er durch sich mißt, gerade so wie ein lebendiger Zirkel (circinus) durch sich messen würde, dann erfassest du, wie er sich gestaltet zum Begriffe, Maß oder Musterbild (exemplar), um sich in allem zu erfassen« (c. 9). Als lebendiger Zirkel verähnlicht sich der Geist »allen Seinsweisen: der Möglichkeit, um alles in möglicher Weise zu messen; der absoluten Notwendigkeit, um alles einheitlich und einfach wie Gott zu messen; der Notwendigkeit der Verbindung, um alles in dem eigentümlichen Sein zu messen; und der begrenzten Möglichkeit, um alles, wie es ist, zu messen. Er mißt auch in symbolischer Weise (symbolice), durch Vergleichung, so wenn er sich der Zahl und geometrischer Figuren bedient und sich zum Urbild dieser Dinge aufschwingt. Deshalb ist der Geist, genau betrachtet, ein lebendiges und freies Bild der unendlichen Gleichheit« (mens est viva et incontracta infinitae aequalitatis similitudo, c. 9).

In dem Buch De mente ist die Deutung der Hauptfigur auf dem Stiche der Melancholie in ihren wesentlichen Zügen, ist die Deutung des ganzen Bildes in seinen allgemeinen Gedanken gegeben.

Die Erscheinung der Frauengestalt mit ihrem reichen Haarschmuck, mit dem Kranze, mit den Flügeln, entlehnte Dürer den älteren Darstellungen der Philosophie, wie sie beispielsweise Gregor Reisch in seiner Margaritha philosophica bietet. Die Flügel konnte er unmittelbar herübernehmen. Denn die geistigen Wesen sind seit dem Einsetzen der Renaissance häufig geflügelt dargestellt worden[1]). Auf die ästhetisch ohnehin anfechtbare Dreiköpfigkeit konnte Dürer verzichten, da die Dreiteilung der Philosophie im Systeme Kusas keine Rolle spielt. Statt der Metallkrone setzte er ihr den Blätterkranz aufs Haupt und statt des Zepters gab er ihr in höchst bezeichnender Weise den Zirkel in die Rechte. Auch das ist nicht ohne Bedeutung, daß er seiner Muse ein geschlossenes Buch in den Schoß legt. Denn Nikolaus von Kusa verachtet die scholastische Büchergelehrsamkeit.

[1]) In früherer Zeit war das nicht der Fall, wie der Hortus deliciarum der Herrad v. Landsberg (Abbildung bei Weber, 53) und die Darstellungen der Philosophie an den Kathedralen von Laon und Sens beweisen (Abbildungen bei Mâle, 112).



KARL BURGER — ABSCHIED

Friedhofsgruppe. — Text S. 72.



KARL BURGER DER FAULE HINZ

Text S. 78

Er fordert zum Studium der Natur selbst auf. Diese ist aber vor dem Menschengeiste ausgebreitet in Land und Meer und in den Erscheinungen am Himmelsgewölbe.

Unmittelbar um die Personifikation des Geistes aber reihen sich seine eigenen Schöpfungen: die freien Künste in ihren Sinnbildern, mechanische Künste mit ihren Werkzeugen und eine Anzahl symbolischer Mittel, die nach Kusa eine Erhebung des Geistes vom Gebiete des Anschaulichen zum Unendlichen ermöglichen.

Es wird sich alsbald zeigen, daß Dürer nur die freien Künste vollständig um die Melancholie schart. Dagegen läßt sich der Versuch, auch alle mechanischen Künste, die das Mittelalter kannte, auf dem Dürerschen Stiche nachzuweisen, nicht durchführen. Wie Kusa zuweilen eine bestimmte Gruppe von Wissens- und Forschungsgebieten zusammenfaßt und herausgreift, so hat es auch Dürer getan. So nennt Kusa einmal außer den vier Fächern des Quadriviums »die Medizin, Alchymie, Magie und die übrigen Künste, welche Umwandlungen herbeiführen« [1]). Das Beispiel ist deshalb besonders lehrreich, weil es Gebiete berührt, die dem Renaissancemenschen besonders am Herzen lagen. In der Tat hat Dürer nicht versäumt, auf Medizin und Alchymie hinzuweisen, indem er die Klistierspritze und den Schmelztigel anbringt. Was sich etwa sonst noch an Werkzeugen bei ihm findet, läßt sich leicht unter »die übrigen Künste, die eine Umwandlung herbeiführen«, einreihen.

So ist vielleicht die Hauptfigur verständlich bis auf zwei leicht zu übersehende Attribute an ihrer Seite, den Schlüsselbund und den großen ledernen Geldbeutel. Diese zwei Beigaben finden sich bei Frauen auf Bildern der Zeit sehr häufig. Dürer selbst bringt sie im Jahre 1514 noch auf zwei andern Kupfern an, bei Maria an der Mauer (B. 40) und dem tanzenden Bauernpaar (B. 90), so daß man meinen könnte, die Beigaben gehören zu der unentbehrlichen Ausstattung der Frau jener Zeit. Aber die auf alle Einzelheiten sich erstreckende Allegorie des Dürerschen Stichs der Melancholie gebietet auch hinter diesen Attributen einen bestimmten Sinn zu suchen. Nur halte ich dafür, daß Kaufmannschaft und Handel, woran Weber (S. 73) denkt, unserer geflügelten Muse weniger nahe gehen. Ist sie der sinnende Menschengeist, dann werden auch Schlüssel und Beutel einen entsprechenden Sinn haben. Ich weiß mir allerdings den Schlüsselbund nicht anders zu erklären als durch die Bezugnahme auf die mittelalterlichen Darstellungen der Grammatik, wo eine Frau mit dem Schlüssel ausgestattet auftritt, weil die Grammatik den Zugang zu allen Wissenschaften öffnet [2]). Allein es liegt nahe, diesen Gedanken auf den Menschengeist, der hier als der Erfinder der Gesamtheit dieser Künste erscheint, zu übertragen. Das ergäbe dann die Mehrheit der Schlüssel.

Leichter wird es, mit dem anderen Attribut einen bestimmten Sinn in Verbindung zu bringen.

Der Lederbeutel hat, so seltsam das für den ersten Augenblick klingen mag, keinen geringeren Zweck als die Bedeutung des denkenden Menschengeistes in seinem Verhältnisse zu Gott und der geschaffenen Welt zu illustrieren.

Im Schlußabschnitte vom zweiten Buche »Über das Globusspiel«, auf welche Schrift auch später noch zurückzukommen sein wird, schildert Kusa Gott als die einzige endgültig maßgebende, alles formende Form, die in verschiedenen Zeichen sich mannigfaltig widerspiegelt und das Gestaltbare mannigfaltig formt

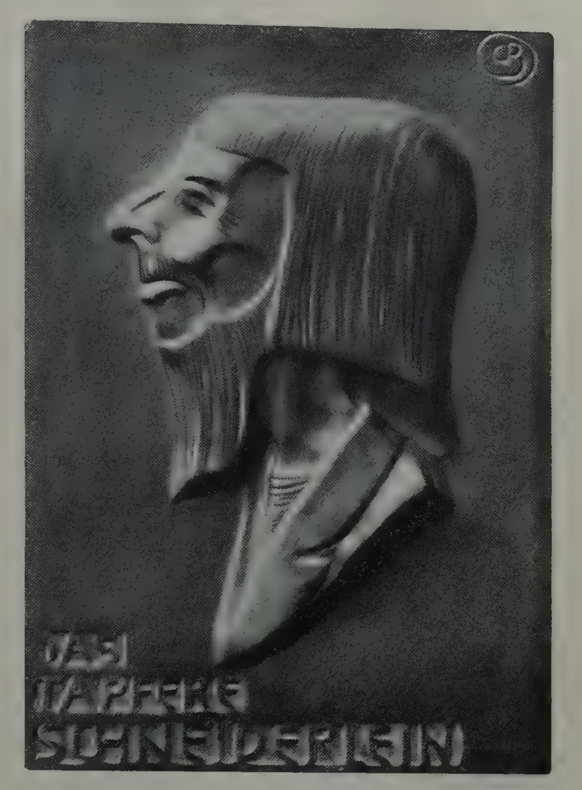
---

[1]) Medicina, Chalcimia (!), Magica et ceterae artes transmutationum. De Docta ignorantia II, 1, vol. I fol. 13 a.

[2]) La Grammaire a pour attributs: un livre contenant l'alphabet, qu'elle apprend à un enfant; une clef, car elle ouvre la porte à toute science etc. Barbier de Montault, Traité d'iconographie chrétienne, Paris 1890, I, 306; vgl. die Abbildung bei Weber, 64.

und bestimmt [1]). Von ihm rühren somit auch alle in der Schöpfung vorhandenen Werte her. Er ist aller Werte Ursache, der absolute Wert, der Wert aller Werte [2]). Nach Gott kommt der vernünftigen Natur der höchste Wert zu. Denn ihr ist das Erkenntnis- und Unterscheidungsvermögen Gottes und aller übrigen Werte verliehen. »Darin«, sagt Kusa, »tritt die Kostbarkeit des Geistes zutage, daß ohne ihn alles Geschaffene des Wertes entbehrt hätte. Wenn also Gott wollte, daß sein Werk als etwas Wertvolles geschätzt werde, mußte er eine vernünftige Natur erschaffen.« Diese Theorie vom Werte der Dinge und die Stellung des göttlichen und menschlichen Geistes in der Wertbestimmung der Dinge veranschaulicht Kusa gemäß der ausdrücklichen Bitte seines Mitunterredners in dem genannten Dialoge, des jugendlichen bayerischen Herzogs Albrecht, durch das Bild des Geldes. Er betrachtet Gott gleichsam als Münzmeister, den Intellekt als Wechsler [3]). Groß, ja allmächtig wäre dann des Münzmeisters Macht, die den ganzen Schatz aller Münzen enthielte. Aus ihm könnte er neue und alte, goldene, silberne und wächserne Münzen, solche größten und kleinsten und mittleren Wertes hervorbringen, indes der Schatz stets gleich unendlich, unerschöpflich und unaufbrauchbar bliebe. Aber groß wäre auch die Gabe, alle diese, wenn auch noch so verschiedenen Münzen zu unterscheiden und ihrer aller Wert zu zählen, wägen und messen. Aber die Kunst Gottes würde um ein Unendliches die Kunst des Wechslers übertreffen. Denn die Kunst Gottes würde das Sein begründen, die Kunst des Wechslers nur das Erkanntwerden [4]).

Der Vergleich ist bei Nikolaus von Kusa weit ausgeführt. Wir brauchen ihm nicht weiter



KARL BURGER DAS TAPFERE SCHNEIDERLEIN
Text S. 78

zu folgen. Es genügt den Gedanken festzuhalten, daß der Menschengeist in seiner Erkenntnis des Wertes der Dinge mit einem Wechsler verglichen wird, um dem Lederbeutel an der Seite der Personifikation eben dieses Geistes einen Sinn abzugewinnen. Viele Zeitgenossen Dürers mochte der Beutel an der Seite der Frau nur an das Bild der Hausfrau mit ihren damals gewohnten Attributen erinnern. Für die Freunde und Kenner der kusanischen Philosophie war er ein Symbol und als solches erkennbar so gut wie für uns eine irgendwo in den Text eingestreute charakteristische Wendung Nietzsches.

5. Die Symbole der freien Künste in der Vieldeutigkeit ihres Sinnes.

Für die freien Künste verwendet Dürer, wie wir wissen, längst gebräuchliche Symbole. Aber unter dem Einflusse eines ebenso geistreichen als feinfühligen Beraters haucht er ihnen neues Leben ein, indem er sie zu einem Organismus von Beziehungen unter sich selbst und mit der maßgebenden kusanischen Spekulation verbindet. Wie in der Musik dasselbe Motiv mit stets neuem Gefühlsinhalt erfüllt wiederkehrt, so erschließen die Dürerschen

[1]) Non est nisi una vera et praecisa ac sufficientissima forma omnia formans, in variis signis varie resplendens et formabilia varie formans determinansque seu in actu ponens. De ludo globi II, tom. I, 168 b.

[2]) Solus autem valor, qui est valor valorum et qui in omnibus, quae valent est et in quo, quae valent, existunt, in se omnem valorem complicat et plus aut minus valere nequit. l. c. fol. 167 b.

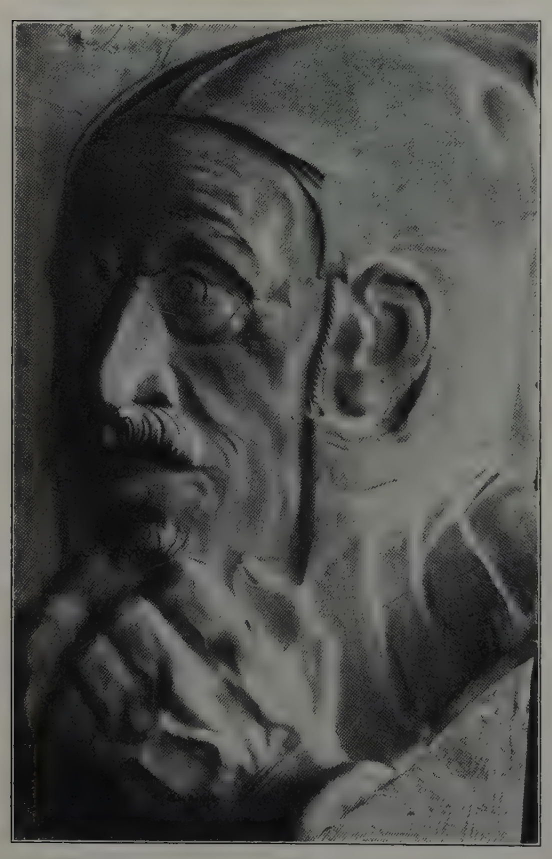
[3]) Videtur, quod si deum ponimus quasi monetarium, erit intellectus quasi nummularius. l. c. 167 b

[4]) Magna esset hujus potentia monetarii, qui in ea contineret omnium monetarum thesaurum. Et ab illo posset producere novas et antiquas, aureas, argenteas et cereas, maximi et minimi et medii valoris monetas manente semper thesauro aeque infinito, inexhauribili et inconsumptibili. Magnaque esset nummularii discretio discernendi has omnes quantumcunque varias monetas et numerandi, ponderandi et mensurandi omnem omnium valorem. Sed ars dei in infinitum vinceret artem nummularii, quia ars dei faceret esse, ars nummularii faceret tantum cognosci. l. c. 167 b.

Symbole auf der Melancholie einen überaus mannigfaltigen und beziehungsreichen Gedankeninhalt. Ein Beispiel bietet der Zirkel in der beringten Rechten der Frau. Als längst verwendetes Symbol erinnert er zunächst an die freie Kunst der Geometrie. Aber er gemahnt nun zugleich an die im Vordergrunde der Betrachtung stehende Eigenschaft des Geistes in der kusanischen Auffassung, an das Messen (mens a mensurando); er weist hin auf die besondere Bedeutung, welche bei Kusa die Mathematik für das transzendente Erkenntnisgebiet besitzt; er weckt den Gedanken, daß Kusa den Menschengeist selbst einen lebendigen Zirkel nennt.

Einen ähnlichen Reichtum von Gedanken und Beziehungen offenbaren dem mit der Gedankenwelt des Kardinals Vertrauten die Mehrzahl der übrigen Symbole, so der geflügelte Knabe auf dem Mühlstein, das magische Quadrat und die gleichstehende Wage an der Wand.

Die Wage in der Hand einer der weiblichen Personifikationen der mittelalterlichen Wissenschaften ist ursprünglich das Symbol der Rhetorik. Für Nikolaus von Kusa ist sie nun zugleich das wichtigste Instrument für eine genauere Erkenntnis der Natur. Wenn Gott alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet hat, so ist sie dazu bestimmt, durch Angabe des spezifischen Gewichts und der Gewichtsunterschiede der körperlichen Dinge einen genaueren Einblick in das Wesen der Natur zu vermitteln. Sie gewinnt Bedeutung für die »physischen« Wissenschaften.



KARL BURGER STUDIENKOPF
Zum Kreuzweg für Malmedy. — Text S. 78

Diese Inanspruchnahme unseres Symbols auf dem Dürerschen Stiche für zwei so verschiedene Wissensgebiete, für die Rhetorik mit ihrer Beziehung auf die Rechtsordnung und für die naturwissenschaftliche Erkenntnis, könnte willkürlich erscheinen, wenn nicht Nikolaus von Kusa selbst eine solche Mehrdeutigkeit nahelegen würde. Er tut es im vierten Dialoge seines Idiota mit dem Untertitel De staticis experimentis, wo er in folgender genialen Weise aus dem Reiche der Geisteswissenschaften einen Übergang zu seinen naturwissenschaftlichen Untersuchungen schafft. Mitunterredner des Dialogs sind ein römischer Rhetor (orator Romanus) und der Idiota, der Repräsentant der kusanischen Denkweise, welcher jenem eben diese Denkweise vermitteln soll. »Während der Redner«, so leitet Kusa den Dialog ein, »die Wage lobte als die Wage der Gerechtigkeit und das so notwendige Instrument des Staates«, antwortete der Idiot: »Obwohl nichts in der Welt völlige Genauigkeit erreichen kann, sehen wir doch die Angabe der Wage der Wahrheit näher kommen und deshalb wird sie überall angenommen.«« Und nach wenigen Sätzen spricht der Idiot den Gedanken aus, dessen Durchführung der ganze Dialog gewidmet ist: »Ich halte dafür, daß man durch den Unterschied des Gewichtes in richtigerer Weise zu den Geheimnissen der Natur gelangen kann und daß man dadurch vieles mit wahrscheinlicherer Annahme wissen kann.«[1]) Hieran schließen sich nun geistreiche Anweisungen, um das Wesen aller möglichen Dinge, anorganischer und organischer, genauer kennen, um beispielsweise die Metalle voneinander unterscheiden und alchimistische Betrügereien (sophistica chalcimica) aufdecken zu lernen. Das zweite Instrument, welches Kusa zu diesen seinen naturwissenschaftlichen Unter-

[1]) Dumque orator laudaret stateram quasi justitiae trutinam atque reipublicae pernecessarium instrumentum, idiota respondit: Quamvis nihil in hoc mundo praecisionem attingere queat, tamen, judicium staterae verius experimur et hinc ubique acceptatur... Ego per ponderum differentiam arbitror ad rerum secreta verius pertingi et multa sciri posse verisimiliori conjectura. Idiotae l. IV: De staticis experimentis, tom. I, 94 b.

suchungen im vierten Dialog des Idiota heranzieht, ist die Clepsydra (Wasser- oder Sanduhr). Wenn demnach Dürer überhaupt durch die kusanischen Schriften zu seiner Melancholie inspiriert ist, so mahnen Wage und Sanduhr neben ihrer herkömmlichen Symbolik zugleich an die Bedeutung, welche ihnen bei Kusa in dessen »exakter« Naturforschung zukommt.

In dem Hund zu Füßen der Melancholie hatte P. Weber den Hinweis auf eine der mechanischen Künste, die Jagd, erkennen wollen. In der Tat finden sich ein paar Windspiele ähnlich dem auf der Melancholie unter der Meute des hl. Eustachius auf dem schönen Kupferblatte Dürers vom Jahre 1505 (B. 57). Aber so rasch ist der wahre Sinn dieses Tieres in der seltsamen symbolischen Umgebung nicht entschieden. Der Hund ist in der mittelalterlichen Symbolik auch Attribut der Dialektik oder Logik. Weber selbst führt Belege hiefür an, die sich vermehren ließen.[1]) Nikolaus von Kusa ist nun gerade diese mittelalterliche Symbolik so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie seine Redeweise beeinflußt. Die wissenschaftliche, insbesondere philosophische Untersuchung und Forschung bezeichnet er geradezu als ein »Jagen« (venari) und er verwendet diese Bezeichnung fast auf jeder Seite seiner philosophischen Schriften. So spricht er von einem Jagen der Tiefe des Meeres (maris profundidatem venari, tom. I. fol. 97 a), von einer Art, Antworten zu jagen (modus responsa venandi, l. c. 98 a), vom Jagen der Kraft des Diamants (virtus diamantis venatur, l. c. 96 a), von dem Jagen Gottes (Deum venari, l. c. 38 a), ja der Schrift, die nach De docta ignorantia und De conjecturis den größten Umfang besitzt, gibt er den Titel »Die Jagd nach der Weisheit« (De venatione sapientiae). Diese Schrift, welche er ein Jahr vor seinem Tode verfaßte und die den Abschluß seiner spekulativen Tätigkeit bildet, leitet er mit den Worten ein: »Ich habe mir vorgenommen, die Beuten meines Jagens nach der Weisheit, die ich bis zu diesem meinem Greisenalter vor dem Blicke des Geistes als die wahreren erkannt habe, summarisch aufgezeichnet der Nachwelt zu überliefern.« Und nach einigen Sätzen fährt er fort: »Ein unserer Natur angebornes Streben treibt uns nicht bloß zum Wissen, sondern

[1]) Weber a. a. O. 66. Ein sehr frühes Beispiel für das Atribut des Hundes bei der Dialektik findet sich in cod. lat. Mon. 2599 aus dem 12. Jahrhundert. Eine Abbildung davon siehe bei Endres, Thomas von Aquin, Mainz 1910, S. 7. Einen Beleg für das Fortleben der Symbolik des Hundes in der Humanistenzeit gibt K. Giehlow a. a. O., Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1904, 72, wo er die Stelle des Marsilius Ficinus zitiert: »Philosophantes enim vel legitimi sunt vel spurii, ambo canes.... Habet etiam suos Academia canes.« Noch die Kopfleiste von Christ. Wolffs Philosophia rationalis sive Logica, Frankfurt und Leipzig [2]1732, S. 1, zeigt das Bild des Hundes.



KARL BURGER MEMORIENLEUCHTER

Text S. 75 ff.



KARL BURGER ERSCHAFFUNG DES LICHTES UND DER GESTIRNE

Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen. — Text S. 77



KARL BURGER ST. MICHAEL

Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen. — Text S. 77



KARL BURGER — DER LEBENSBAUM

Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen. — Text S. 77



KARL BURGER — NACH DEM SÜNDENFALL

Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen. — Text S. 77



KARL BURGER MOSES IM DORNBUSCH
Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen

zur Weisheit, d. i. zum Erwerb eines schmackhaften Wissens (sapida sapientia) hin. Zuerst will ich nun über das Wesen dieser Weisheit einiges vorausschicken, dann den Philosophen — das Philosophieren nenne ich die Jagd nach der Weisheit — Reviere und in diesen einige Stellen bezeichnen und sie auf Felder hinführen, in welchen sie nach meiner Meinung reiche Beute finden werden.« [1])

Direkt nennt er aber den Jagdhund selbst und zwar in Parallele mit der Logik in der Apologia doctae ignorantiae. Der Zusammenhang, in dem hier der Jagdhund auftritt, ist mehr als eine andere Stelle seiner Schriften geeignet, den Grundgedanken der Dürerschen Melancholie zu enthüllen.

Kusa war von einem Heidelberger Theologen, Johannes Wenck, wegen der in seiner Docta ignorantia niedergelegten Anschauungen angegriffen worden. Wenck hatte ihm den Vorwurf gemacht, er leugne die verstandesmäßige diskursive Erkenntnis des Menschen. Sie werde aufgehoben durch die von Kusa behauptete intellektuelle Anschauung, für welche Gegensätze wie Punkt und Linie, Zentrum und Kreis, Ruhe und Bewegung, zusammenfallen. Ja Kusa betrachte Gott geradezu als Einheit und Koinzidenz von Ursache und Verursachtem, Ur- und Abbild, Schöpfer und Geschöpf[2]).

Kusa verteidigt sich gegen diese Vorwürfe. Wer ihm die Leugnung des Widerspruchsgesetzes und den Bestand der diskusiven Denktätigkeit zumute, der beachte erst, daß sich die gelehrte Unwissenheit auf das Auge des Geistes und die Vernunfterkenntnis beziehe. Diese aber lasse die Verstandesoperationen hinter sich und gehe zum Schauen über, dem sie ihr Zeugnis entnehme. Mit der Behauptung dieser höheren Erkenntnisstufe sei aber die niedere nicht geleugnet. Er wolle nur behaupten, daß die Logik und alle rein philosophische Untersuchung sich noch nicht auf die Stufe des Schauens erhebe. Wie deshalb der Jagdhund, wenn er die Spur verfolge, um so das Gesuchte zu finden, sich seines Erkenntnisfortgangs (discursus) bediene, so überhaupt alle Lebewesen, denen nach Philo Verstand innewohne, ihrer eigentümlichen Erkenntnisart, so bediene sich der Mensch der Logik. In der Logik finde ein Übergang von einer Erkenntnis zur andern (discursus) statt und fallen die Gegensätze auseinander, so Zentrum und Kreis. Dagegen auf der Stufe der Vernunfterkenntnis fallen die Gegensätze wie Einheit und Vielheit, Punkt und Linie, Zentrum und Kreis zusammen und finde ein Erkenntnisfortgang (discursus) nicht statt. Jene Gegensätze werden

[1]) Scharpff 232 f.

[2]) Die Streitschrift Wencks liegt seit kurzem gedruckt vor in E. Vansteenberghe, Le »De taigno Litteratura« de Jean Wenck de Herrenberg contre Nicolas de Cuse, Münster 1910, 19 ff. (C. Bäumker, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Bd. VIII, Heft 6).

durch das Schauen des Geistes (visu mentis) als Einheit erfaßt.[1])

Dieser von Kusa festgehaltene Unterschied zwischen der diskursiven Verstandeserkenntnis und dem Schauen der Vernunft ist von größter Wichtigkeit für das Verständnis der Dürerschen Melancholie. Der kauernde Hund bezeichnet das Gebiet der Verstandeserkenntnis, der Logik. Die Verstandestätigkeit ruht beim Schauen des Geistes. In geistigem Schauen ist aber die Frau begriffen, im Schauen des Unendlichen, Gottes, der nach Nikolaus von Kusa als die Koinzidenz der Gegensätze gedacht werden muß.

(Schluß folgt.)

AUSSTELLUNG OBERRHEINISCHER KÜNSTLER IN MANNHEIM

Im Spätsommer dieses Jahres beherbergte die Mannheimer Kunsthalle eine vom »Freien Bunde« veranstaltete Ausstellung oberrheinischer und südwestdeutscher Künstler. Hierbei waren nur solche Persönlichkeiten berücksichtigt, die in ihrem Schaffen neue Wege der Kunst einschlagen, deren Art neue malerische Prinzipien dokumentiert. Nun ist es heutigentags kein allzuschwieriges Beginnen, unter dieser Devise Künstler in Ausstellungen zu vereinigen, wo doch so vielerlei begründete und unbegründete neue Richtungen sich den Augen der staunenden Kunstwelt darbieten. Aber gerade hierin hat die Sache ihren Haken. Wieviel Unheil, Mißverständnis und Verirrung der künstlerischen Begriffe kann im Kopfe dessen angerichtet werden, dem es an der Kenntnis des historisch Gewordenen und des im Sinne der Zeit Erforderlichen ebenso fehlt wie am Unterscheidungsvermögen zwischen einer fundamentierten, in logischer Erkenntnisreihe entwickelten Kunst und der Nachahmung oder Anlehnung a priori vonseiten eines Künstlers, der gleichsam von einer anders gearteten Sprache wohl den Wortschatz, nicht aber zugleich auch das verstandene Satzgefüge zu übernehmen vermag. Ein geistreicher Kunstgelehrter unserer Tage sagt einmal: »Viele Künstler glauben gleich bei jener



KARL BURGER — ISAIAS' LIPPENREINIGUNG
Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen

[1]) Sed quando ait (Joh. Wenck) semen scientiae quod in illo principio: Quodlibet est vel non est, complicatur et omnem discursum tolli, non sane concipit. Non enim advertit doctam ignorantiam versari circa mentis oculum et intellectibilitatem, et hic cessat ab omni ratiocinatione, ut quae ducitur ad visionem et testimonium ejus est de visu... Unde si quis diceret: Tu cum dicas testimonium de visu esse certius quod sine omni argumento et discursu ostendit, igitur negas aliud testimonium de auditu et omnem ratiocinationem, — nequaquam bene diceret. Logica enim atque omnis philosophica inquisitio nondum ad visionem venit. Hinc uti venaticus canis utitur in vestigiis per sensibile experimentum discursu sibi indito, ut demum ea via ad quaesitum attingat, sic quodlibet animal suo modo et ea propter sapientissimus Philo omnibus animalibus dixit rationem inesse... sic homo logica. Nam logica nobis naturaliter indita est. Nam est vis rationis. Rationalia vero animalia ratiocinantur. Ratiocinatio quaerit et discurrit... Unde rationi discurrenti termini oppositi et disjuncti sunt. Quare in regione rationis extrema sunt disjuncta ut in rationali ratione circuli, quae est, quod lineae a centro ad circumferentiam sint aequales, centrum non potest coincidere cum circumferentia. Sed in regione intellectus, qui videt in unitate numerum complicari et in puncto lineam et in centro circulum, coincidentia unitatis et pluralitatis, puncti et lineae, centri et circuli attingitur visu mentis sine discursu. Apologia doctae ignorantiae, ed. Par. fol. 37 a.





ISAIAS JEREMIAS

Von Karl Burgers Memorienleuchter in St. Adalbert zu Aachen. Vgl. Abb. S. 75

Einfachheit anfangen zu können, die für die Großen das mühselig errungene Ende war. Dann wird aus der freiwilligen Beschränkung eine unfreiwillige Beschränktheit. Man muß erst reich sein, bevor man an Einschränkung denkt; vorher ist die Einschränkung unfreiwillig, d. h. eben Armut.« So notwendig und verdienstlich es ist, Ausstellungen programmatischer Art, die für die Entwicklung der Kunst etwas bedeuten, zu veranstalten, so streng muß auch die Auslese und Trennung von Schale und Kern sein, die Jury oder Leitung darf keinen Augenblick sich frei fühlen von ihrer Verantwortung für die Weiterbildung kultureller Werte, zu deren Klärung, nicht Verwirrung sie beitragen soll. Bei Ausstellungen dieser Art, wie wir sie im regen Mannheim sehen, wäre es vielleicht nicht bloß wünschenswert, sondern, soll der beabsichtigte Zweck erreicht werden, sogar notwendig, wenn kurzgefaßte, die Absichten der Veranstaltung und das Wesen der unter bestimmten Gesichtspunkten dargebotenen Kunst erläuternde Texte den Besuchern in die Hand gedrückt würden, damit nicht diejenigen Leute, die »sich weniger um die Absichten der Maler als um den sichtbaren Erfolg kümmern, meistens kopfschüttelnd durch die Säle gehen«. Kenner der Kunst von heute werden die Bedeutung der Mannheimer Ausstellung nicht verkennen, wenn auch bei verschiedenen der hier vertretenen Künstlern die berechtigte Betonung des Neuen in stilbildendem Sinne angezweifelt werden dürfte. Ich schließe mich hier am besten dem Kritiker des »Karlsruher Tagblattes« an, der schreibt: »Bei vieler Unerfreulichkeit im einzelnen ist hier zu konstatieren, daß diese Ausstellung doch, trotz der turbulenten Gebärde (einzelner jüngerer Elemente, d. V.), das Gute birgt, daß sie in ihrem Ausdruck die endliche Überwindung des materialistischen Impressionismus ankündigt, im sogenannten Expressionismus das Angesicht einer vertieften deutschen Kunst zurückerhält«. Von dem vertieften künstlerischen Ernste zeugen da die Werke eines Carl Caspar, E. R. Weiss, Wieck, Hofer und Hoetger. Über die Kunst Carl Caspars, der hier mit seinem »Johannes auf Patmos« und dem »Ölberg« vertreten ist, habe ich mich in Heft 12 dieser Zeitschrift, vom September 1912 (Beilage S. 58) schon ausgesprochen; bei der Verwandtschaft mit der derben, monumentalen Geschlossenheit mittelalterlicher Kunst und den an das künstlerische Prinzip eines





DANIEL EZECHIEL

Von Karl Burgers Memorienleuchter in St. Adalbert zu Aachen. Vgl. Abb. S. 75

Greco und Cézanne gemahnenden Zügen bleibt Caspar durchaus ein Eigener und in diesem Streben findet er den Schlüssel zu einer organisch entwickelten, großgedachten und wirkungsvollen modernen religiösen Kunst. Emil Rudolf Weiß, der verdiente Buchkünstler, ist ohne die Vorgängerschaft Cézannes nicht gut denkbar; wir haben aber hier ein gutes Beispiel dafür, was ein Jüngerer, selbst wieder eine Persönlichkeit, aus Anregungen und Eingebungen, die er von einem Größeren empfangen hat, machen kann; während man bei dem Franzosen gegen Ende seiner Entwicklung Farbe, Form, Bildinhalt und Ausdruck nicht mehr trennen kann, muß man bei Weiß wieder in höheren Maße von einer Ausdrucksbestimmung der Farbe reden, die in deren satter Schönheit zu suchen ist; einfachste Komposition und starke Tiefenwirkung, erreicht durch die Mischung koloristischer und kompositioneller Mittel, unterstützen das neuartige, starke Gepräge einer Kunst, die vom Epigonentum beträchtlich weit entfernt ist und die in ihrem Verhältnis zum Vorbild an die Konsequenz der Kunstentwicklung vor dem 19. Jahrhundert erinnern mag. Wir heben hervor eine »Italienische Straße« und den Sonnenblick »Aus der Lichtentaler Allee«. Der Plastiker Hoetger (vgl. »Christl. Kunst«, Oktober 1912, S. 28) ist mit seinem zwei Figuren »Badende« und »Mädchen« relativ gut vertreten. Weisgerber fast verwandt ist Hofer in seinen Figurenbildern, und Wiecks »Dame« versucht farbig stark an Cézanne heranzurücken; wie auch Freyhold und Schinnerer leistet Wieck keineswegs Unbedeutendes bei seinen Absichten, ein Bild farbig einheitlich durchzuführen unter Entstofflichung der Gegenstandsmaterie; gerade darin blicken diese Künstler in ihrem Streben nach neuen, zeitentsprechenden Ausdrucksmitteln in der Kunst sehr stark auf die führenden Franzosen hin. Was würde van Gogh sagen, wenn er heute die Bilder H. Braschs, Siegfr. v. Leths oder Th. Schindlers sehen würde? Hier haben wir eine über Einzelvorstellungen erstarrte Kunst, die um so weniger schon einmal Dagewesenes in neuer Form vortragen kann, als ihr die natürlich drängende, in sich bindende Konsequenz und Großzügigkeit des Vorbildes abgeht.

Auf schöne, stark betonte Farbe geht Ch. Bizer aus in seinen Landschaften, die in ihrer Klarheit



KARL BURGER VERKLÄRUNG AUF TABOR
Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen

und Einfachheit fast an Hodler erinnern. Alexander Kanoldt huldigt schon einem reinen, starken Expressionismus unter weitgehender Negation des Gegenständlichen; seine Bilder »Weide«, »Eiserne Brücke«, »Steinwüste« usw. sind in größter Strenge aufgebaut mit polygonalen, stark umrandeten Farbflächen schwerster Tönung. In mehr impressionistischem Sinne schafft noch H. Gehri, dessen Stücke einen schweren Fluß fast stumpfer Farbe aufweisen; wie zittern und funkeln dagegen die vollen Töne in der dumpf-trunkenen Welt von Hans Meids »Simson und Dalila«. Wer die Schritte nach vorwärts noch nicht mittun kann oder — mag, wird sich über die Werke der Trübnerschule, die hier stark vertreten ist, freuen, deren solide Art, die Gegenstände zeichnerisch und malerisch zu erfassen, sie in ihren vollen Lokalfarben vor uns aufzubauen, bekannt ist; nennen wir nur kurz Otto Gräber, Artur Grimm, Paul Dahlen und H. Goebel. A. Hildebrand hat als ehemaliger Thomaschüler seine Palette stark aufgehellt; in ziemlich selbständiger Weise läßt er seine flüssigen, manchmal fast sprühenden Farben über die Leinwand stürzen in wildbewegtem Strome; er wählt dazu aber auch entsprechende Motive, denen somit keine Gewalt angetan wird. Hanns Sprung, vor kurzem noch wohl einer der begabtesten Trübnerschüler, zeigt sich ebenfalls jetzt in ganz neuem Gewande; seine ehedem schweren dunkeln Lokaltöne sind nun einem melodischen Fluß zarter heller Farben gewichen, die manchmal wohl an Renoir gemahnen; nur selten kommt noch bei der Detailausführung die Trübnersche Technik zum Wort; an Stelle der Modellierung mit der flächigen Lokalfarbe ist der farbige Strich getreten. Unmittelbare Einflüsse auf diesem neuen Wege hat Sprung durch den trefflichen Maler Albert Haueisen erfahren; das gleiche scheint mir fast auch für den oben genannten Hildebrand zu gelten, der wie Haueisen aus der Thomaschule hervorgegangen ist. Koloristisch am feinsten dürfte die kleine »Hoch-



KARL BURGER CHRISTUS IN DER VORHALLE
Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen

wasserlandschaft« sein. Ein Blick über die immerhin wichtige Ausstellung als Ganzes sagt uns, daß es eben auch in der Kunst nur selten einen völlig ungetrübten Genuß gibt.

Oscar Gehrig

DER X. INTERNATIONALE KUNSTGESCHICHTLICHE KONGRESS

Als im September 1873 zu Wien zum ersten Male ein kunstgeschichtlicher Kongreß abgehalten wurde, beschloß man diesen Gedanken festzuhalten und zunächst 1875 sich in Berlin wiederzutreffen. Aber daraus ist nichts geworden, und es sind zwanzig Jahre vergangen, bis gegen das Ende des Septembers 1893 endlich in Nürnberg wieder eine derartige Zusammenkunft stattfand. Dort wurde festgesetzt, die kunstgeschichtlichen Kongresse zu einer dauernden Einrichtung zu machen, deren feste Organisation die Gewähr dafür gäbe, daß die daselbst gefaßten Resolutionen und Beschlüsse nicht bloß auf dem Papier blieben. Seitdem haben diese Versammlungen regelmäßig stattgefunden, zuletzt 1909 in München und heuer vom 16.—21. Oktober in Rom. Die Anziehungskraft dieser erhabenen Kunststätte erwies sich durch die Beteiligung von gegen 500 Kunstgelehrten, die aus den verschiedensten Gegenden, einzelne sogar über See herbeigekommen waren. Da für den nächsten Kongreß, der 1916 abgehalten werden soll, Paris ausersehen ist, so dürfte auch dann die Beteiligung gewiß recht groß werden. Gelernt hat man in Rom in positiver wie negativer Richtung. In ersterer durch die wahrhaft überraschende Fülle wissenschaftlicher Darbietungen — es wurden in den wenigen Tagen gegen 80 Vorträge gehalten — teils in den vier Sektionen, teils öffentlich. Negativ war dagegen zum großen Teil, was man über die seit 1909 von der

Leitung der Kongresse erreichten Erfolge zu hören bekam. Was hatte man nicht in München alles geplant! Eine Zentralstelle für Photographien sollte geschaffen werden — die Erfüllung dieser gewiß schönen Idee mußte der Zukunft anheimgestellt werden; die Vorstände aller großen und kleinen Museen Deutschlands sollten dazu gebracht werden, den Kunsthistorikern jederzeit und kostenlos Eintritt in ihre Sammlungen zu gewähren — es hat sich keineswegs überall durchsetzen lassen; eine internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft sollte geschaffen werden — es ist aber mit dem dafür gewählten Verlage nichts auszurichten gewesen, doch soll man die Hoffnung noch nicht aufgeben; man wollte eine Regelung des Verhältnisses zwischen Autor und Verleger anbahnen — und hat Schwierigkeiten gefunden, die zum gänzlichen Verzicht genötigt haben. Das Ergebnis ist demnach keineswegs erfreulich zu nennen, und der Vorstand wird zu tun haben, um durch bessere Erfolge oder dadurch, daß er sich von allzu schwierigen Unternehmungen künftig vorweg fern hält, sein Ansehen nicht in Gefahr zu bringen.

Anzuerkennen ist, daß diesmal wenigstens ein paar bestimmte Leitgedanken für die Vorträge und Beratungen festgelegt waren; ihr Mangel hatte den Wert früherer Kongresse, so auch noch dessen in München, nicht unwesentlich beeinträchtigt. Den breitesten Raum nahmen jene Erörterungen ein, welche die Beziehungen der Kunst, insbesondere, wie nahe liegt, das Verhältnis der italienischen Kunst zu der der übrigen Kulturvölker betrachteten; daneben galt es zu untersuchen, welche Stellung die Kunstwissenschaft und der kunstwissenschaftliche Unterricht unter den Geisteswissenschaften einnimmt; endlich galt es die Feststellung der Methode der kunstwissenschaftlichen Arbeit. Doch hat man sich mit diesen beiden letzten Punkten nicht eben intensiv beschäftigt. Erwähnung verdient der von G. Sobotka-Wien gehaltene Vortrag über den gegenwärtigen Stand der Forschung auf dem Gebiete des Barock; sie bedarf dringend einer festeren Grundlage, die durch kritische Herausgabe der literarischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts zu schaffen ist. A. L. Frothingham, ein Vertreter amerikanischer Wissenschaft, gab Aufschlüsse über eine von ihm gefundene Methode, nach der man byzantinische und italisch-byzantinische Werke recht einfach soll unterscheiden können. Nach verwandter Richtung äußerte sich Gius. Galassi. Sehr interessant war, was Professor A. Warburg über die italienische Kunst und die Astrologie im Palazzo Schiffanoja zu Ferrara zu sagen hatte. Fingerzeige solcher Art vermögen der Kunstwissenschaft ganz neue Bahnen und eine veränderte Stellung innerhalb der Geisteswissenschaften anzuweisen. — Von den anderen drei Sektionen behandelte die erste die internationalen Beziehungen der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst, die zweite die des Quattrocento, die dritte die von Cinquecento bis zur Neuzeit. Die öffentlichen Vorträge schlossen sich diesem Gedankengange an, freilich ohne daß die mit ihnen auf den Plan tretenden Eliteredner sich an historische Reihenfolge hielten. Als erster sprach Corrado Ricci über den vor dreihundert Jahren gestorbenen Maler Federigo Barocci. Unter Vorzeigung eines von Ricci selbst entdeckten großen Gemäldes des Künstlers erläuterte er dessen an das Cinquecento sich anlehnende Art. Von den Malern des 17. Jahrhunderts hat er nur einen beeinflußt, dieser aber ist kein geringerer gewesen als Peter Paul Rubens. Henry Thode hielt einen geistsprühenden Vortrag über Nord und Süd in der Kunst, vom Heidentum und Christentum und dem in der Kunst Michelangelos hervortretenden Einflusse des letzteren. Ad. Venturi behandelte die italienische Baukunst seit dem Eindringen der Langobarden bis zum 11. Jahrhundert, speziell unter Betonung der Frage nach dem Baumaterial. Professor Kautsch-Darmstadt wies auf die Beziehungen zwischen der romanischen Architektur der mittelrheinischen Gegenden und Nord-Italien hin. Sie zeigen sich z. B. zwischen dem Dome von Mainz und der Kirche S. Giulio in Orta, doch ergibt sich dabei eine innerliche völlige Freiheit der Auffassung bei unserem deutschen Baudenkmal. Von großem Interesse waren die Darlegungen von Jos. Wilpert, die darauf hinauskamen, daß in Rom und nicht im Orient, die Monumentalkunst der altchristlichen Zeiten begründet worden sei. Frau Bertini-Calasso suchte für den ikonographischen Typus der Dormition Mariä ägyptischen Ursprung zu erweisen. C. Enlart sprach vom Zusammenhange der Architektur von S. Antimo mit der cluniazensischen. In älteste Zeiten ging Montelius zurück, der die Beziehungen zwischen der schwedischen und der südeuropäischen Kunst des 5. bis 8. Jahrhunderts beleuchtete. Der Frankfurter Kunstgelehrte K. Gebhard stellte Wechselbeziehungen zwischen der norditalienischen und nürnbergischen Kunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts fest. A. Doren (Leipzig) erläuterte die Tätigkeit deutscher Künstler, besonders solcher des Mittelalters in Rom. Lassen sich schon in so alten Zeiten die Einflüsse der italienischen Kunst auf die anderer Nationen so reichlich nachweisen, so ist dies in noch weit höherem Grade in späteren, neueren Epochen der Fall. A. Goldschmidt zeigte, was die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts der italienischen, besonders derjenigen des Caravaggio zu verdanken gehabt hat. Vor allem gehören dazu die großartigen Lichtwirkungen. Was Rembrandt geleistet hat, wäre ohne die Einflüsse Italiens nicht denkbar. Genauere Ausführung fand dieser Gedanke durch einen Vortrag von Jan Veth. Dieser brachte eine geradezu überraschende Fülle von Belegmaterial für die von Rembrandt gemachten Entlehnungen aus italienischen Kunstwerken. So findet sich das Vorbild der »Judenbraut« auf einem oberitalienischen Gemälde; das Noli me tangere ist von Tizian eingegeben; den sitzenden Mann auf der sogenannten Kleinen Grablegung sieht man als einen von seinem Buche aufschauenden Apostel auf Raffaels Transfiguration usw. Doch beschränken sich derlei Entlehnungen immer nur auf das Äußerliche und Formale, während der Geist, mit dem Rembrandt diese Gebilde zu erfüllen wußte, durchaus sein eigener war. Innerliche Abhängigkeit wäre nicht allein seiner Art, sondern der der niederländischen Kunst überhaupt zuwidergelaufen. Wie selbständig und kräftig sie schon lange vor Rembrandt gewesen, zeigte ein vom Madrider Professor Elias Tormo y Monzò schriftlich übersandter, in der Versammlung vorgelesener Vortrag. Er besprach die Wirkungen, die die flämische Kunst auf die spanische Malerei des 15. Jahrhunders geübt hat. Carotti wußte auch in der savoyardischen Kunst Einfluß der Niederlande und zugleich der altsienesischen Malerei darzulegen. Mit dem Verhältnisse zwischen italienischen Malern und französischen Kupferstechern des 17. Jahrhunderts machte F. Hermanin bekannt. W. Friedländer sprach über Nic. Poussin und sein Verhältnis zum römischen Barock, F. Noack über die Tätigkeit nordischer Künstler in der Villa Borghese, H. Weizsäcker über den Aufenthalt des Adam Elsheimer in Rom und dessen Arbeiten daselbst, A. L. Meyer, der Biograph des Theotocopuli (el Greco), würdigte dessen Stellung zur italienischen Kunst. Viel Interesse bot der von L. Ozzola gelieferte Überblick über die seit 1600 von Künstlern aller Nationen auf ihren Werken angebrachten Ansichten römischer Ruinen. Der Direktor der englischen Schule in Rom Th. Ashby zeigte die Einflüsse, die Italien auf den Maler Turner geübt hat. Aus der gewaltigen



KARL BURGER HERZ JESU
Am Memorienleuchter in der St. Adalbertkirche zu Aachen

Masse der rednerischen Darbietungen konnten hier nur diese wenigen herausgegriffen werden. Auch diese Proben werden bereits einen Begriff von der Vielseitigkeit der auf dem heurigen Kongreß gegebenen Anregungen liefern. Sie wurden vermehrt durch eine bibliographische Ausstellung und eine von photomechanischen Reproduktionen, sowie durch die Möglichkeit des Besuches von sonst nicht zugänglichen Sammlungen. Zu ihnen gehörte vor allem die Villa Albani mit ihren herrlichen Antiken. O. D.

EIN FRESKENZYKLUS IM PALAZZO DAVANZATI ZU FLORENZ

Vor kurzem ging aus Florenz ein mit Dr. W. B. unterzeichneter Bericht durch die Presse, der sich über dortige wichtige kunsthistorische Funde und die daraus resultierenden Schlüsse und Zusammenhänge verbreitete. Die Tatsachen allein schon erheischen soviel Interesse, daß wir in Folgendem kurz über das Wesentliche uns verbreiten. In dem einzigartigen Palazzo Davizzi-Davanzati, einem noch ziemlich frühen Beispiele jener Florentiner Festungen in den Straßen der Stadt, sind bei den durch den jetzigen Besitzer Professor Elia Volpi unternommenen Restaurierungsarbeiten eine Reihe dekorativer Fresken freigelegt worden in so reicher Zahl und Verschiedenheit, wie wir sie in keinem der Florentiner Häuser oder Paläste des Mittelalters mehr antreffen. Aus den rein ornamentalen, für das Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts typischen Wandmalereien teppichartigen Systems, dessen oberen Abschluß zur Erzeugung illussionistischer Wirkungen meist gemalte Arkaden mit dem Ausblick auf vogelbelebte Baumkronen bilden, ragen die bisher unter der Tünche verborgenen Fresken eines Raumes im zweiten Stockwerke des Palazzos hervor, die durch den Inhalt ihrer Darstellung von weit größerer Bedeutung sind als die erwähnten rein ornamentalen Wandmalereien aus jener Zeit. Denn hier hat ein bis jetzt unbekannter Künstler wohl sicher gegen das Ende des 14. Jahrhunderts die Geschichte der K a s t e l l a n i n v o n V e r g i, einen alt-

französischen Ritterroman im Fresko illustriert, das sich als oberer Fries eines gemalten Teppichs über alle vier Wände des Zimmers hinzieht. Man nimmt an, daß die Fresken 1395 zur Hochzeit des im Jahre 1400 hingerichteten Francesco Davizzi gemalt worden sind, dessen Gemahlin Catelana degli Alberti, die »tragische Kastellanin« des Palazzos, ihn noch um 54 Jahre überlebte. Wichtig bleibt nun, daß eine in der Biblioteca Riccardiana zu Florenz bewahrte Handschrift den Text zu den Bildern im Hause Davanzati bildet; es handelt sich hier um eine italienische Umdichtung einer alten Versnovelle, deren Dichter aber ebenso wie der Maler der Fresken unbekannt ist. Inhaltlich behandelt die Dichtung wie die Malereien eben den französischen Ritterroman, der am Burgunder Hofe spielt, eine Liebes- und Ränkegeschichte, in deren Vordergrund die Kastellanin von Vergi steht. Dichtung und Malereien stimmen bis auf Einzelheiten miteinander überein, und wir stehen vor der kunstgeschichtlich nicht unwichtigen Tatsache des Einflusses der französischen Literatur auf die mittelalterliche Kunst in Italien. Erwähnenswert bleibt noch die Vermutung von mancher Seite, der Schöpfer der fraglichen Freskomalereien könne vielleicht ein Nachfolger von Andrea Orcagna sein. Oscar Gehrig

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Eine Friedhofschau wurde auf der »Heimatschutz-Ausstellung« in Steyer (Oberösterreich) veranstaltet. Es trat zutage, daß das prächtige alte wie das moderne Kreuz aus Schmiedeisen, das gute moderne Steinmal wie das Holzkreuz vom künstlerischen Standpunkt aus gleiche Berechtigung besitzen. Unter den neuen Arbeiten sind hervorzuheben solche von Hans Gerstmayr, Josef Harter, von den Marmorwerken Kiefer (bei Hallein), von Ferdinand Anders, den Salzburger Architekten Geppert und Kunsttischler Jaunisch.

Ludwigshafen. Die Pfarrkirche zur allerheiligsten Dreifaltigkeit erhielt Ende Oktober einen neuen Kreuzweg von Prof. Georg Busch in München. Die Stationen sind Hochreliefs in Holz und bemalt, ergreifend empfunden und mit vielen neuen sinnvollen Zügen ausgestattet. Eine vorzügliche Darstellung des Herzens Jesu, ebenfalls in Holz, aus der Hand des gleichen Künstlers, wurde ebendort aufgestellt.

Georg Meisenbach, der berühmte Erfinder der Autotypie, geboren am 27. Mai 1841 zu Nürnberg, tätig in München, starb am 24. September. Die Erfindung datiert vom Jahre 1881, patentiert wurde sie im folgenden Jahre; sie bezweckt die Herstellung photomechanischer Reproduktionen nach tonigen Originalen jeder Art für Hochdruck, also für die Buchdruckpresse. Eine ausführliche Abhandlung veröffentlichte »Die christliche Kunst« im VII. Jahrgang, S. 247, von einem Fachmann, Maler Ferdinand Nockher.

Im Erzbischöflichen Diözesanmuseum zu Köln waren kürzlich ausgestellt: ein in Mosaik ausgeführtes von Johannes Osten (Köln) entworfenes Tympanon für die Pfarrkirche in Bergisch-Gladbach; zwei Statuen von Hähenberg; ein Ölgemälde der hl. Cäcilia von Emonds-Alt (Aachen).

Karl Haider ist am 29. Oktober im 67. Lebensjahre gestorben. Er war am 6. Februar 1846 in München geboren. Seit langem lebte er in Schliersee. Seine Landschaften sind aus der verständnis- und seelenvollen Liebe zum Charakter der oberbayerischen Gegenden entsprungen.

München. Eine Kolossalgruppe: »Der Heiland auf dem Kreuzweg mit seiner hl. Mutter« hat Bildhauer Georg Müller (München) Ende Oktober für den östlichen Friedhof in München vollendet.

In Boston fand in der 2. Hälfte des Oktobers eine Ausstellung für christliche Kunst statt. Unter den ausgestellten Gegenständen wurden von der Kritik besonders die Arbeiten von J. Kirchmayer, einem geborenen Bayern, gerühmt, nämlich in Eichenholz geschnitzte Türen und ein hl. Petrus.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Die Einladung an die Künstler-Mitglieder zur Einsendung von Stoff für die nächste Jahresmappe wurde im November versendet.

Maler Darnaut, der in dem Aufsatz über Erwin Pendl (S. 53) erwähnt ist, lebt in Wien; er ist in Dessau geboren.

Kreuzweg. — Die neue Herz-Jesu-Kirche in Nürnberg erhält demnächst einen neuen Kreuzweg von Professor Kaspar Schleibner. Das höchst schwierige Thema ist originell und innig durchdacht und weist eine hervorragend glückliche Behandlung in der Farbe auf.

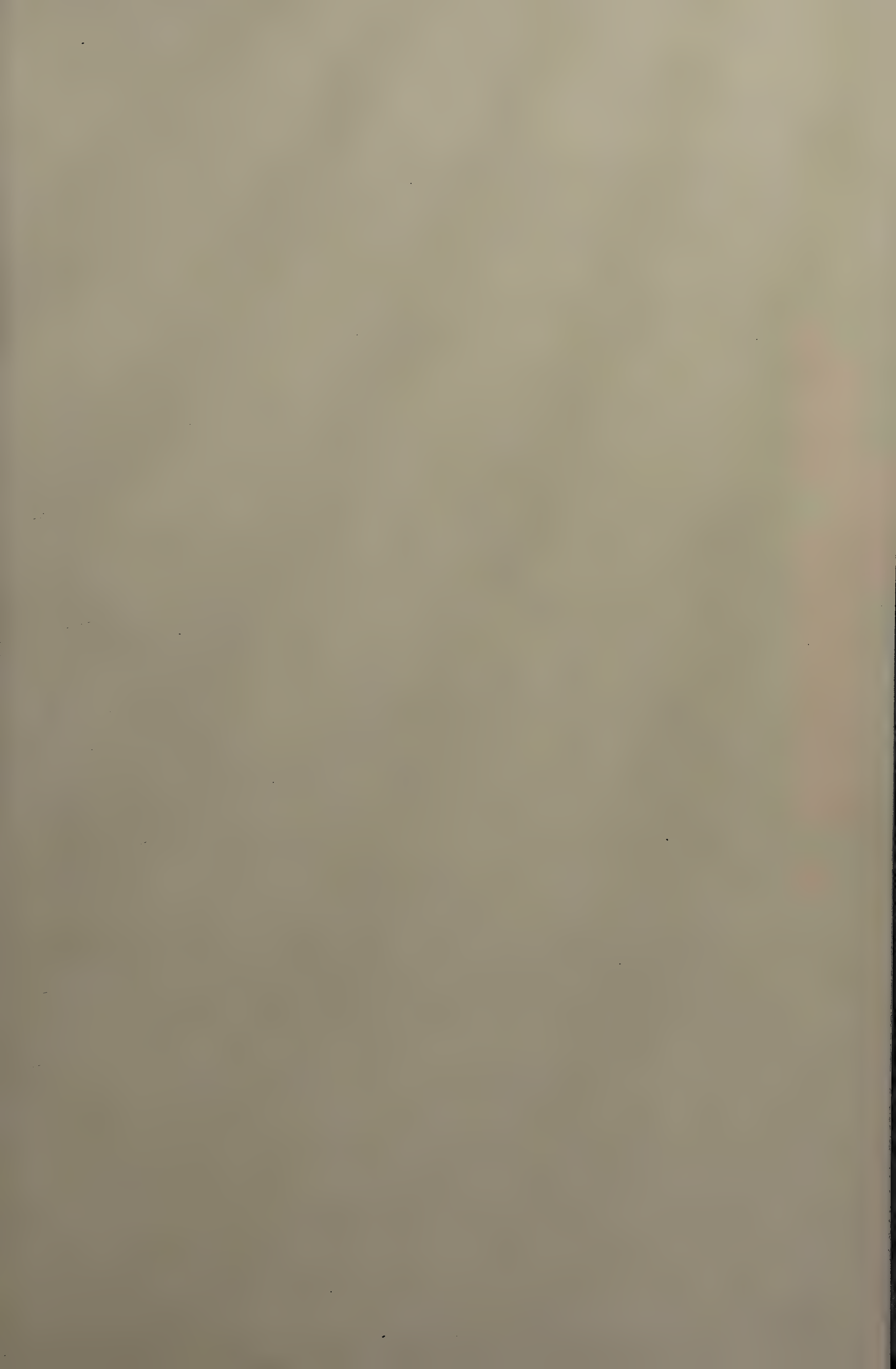
Professor Carl de Bouché in München hat für den Dom zu Münster i. W. ein 8½ m hohes und 6 m breites Glasgemälde vollendet, welches vom Deutschen Kaiser als persönliches Geschenk für den früheren Bischof von Münster und jetzigen Erzbischof von Köln, Felix von Hartmann, gestiftet wurde und die Szene darstellt, wie Kaiser Karl der Große im Heerlager zu Paderborn 799 im Beisein von Papst Leo III. den hl. Ludgerus empfängt. Da das Fenster für den spätgotischen westlichen Vorbau des Münsters bestimmt ist, so trägt es in seiner Auffassung und Gestaltung diesem Stilcharakter glücklich Rechnung. In der Farbengebung war der Künstler dadurch behindert, daß die Lichtzufuhr möglichst wenig beeinträchtigt werden durfte, doch hat er es gleichwohl verstanden, eine schöne, durch ein paar kräftige rote und braune Farben belebte malerische Stimmung zu erzielen. Interessant ist auch die eigenartige kompositionelle Behandlung der 32 Fischblasen, welche der Künstler zu drei großen lichten Strahlensternen mit rauchfaßschwingenden und musizierenden Engeln zusammenfaßte.

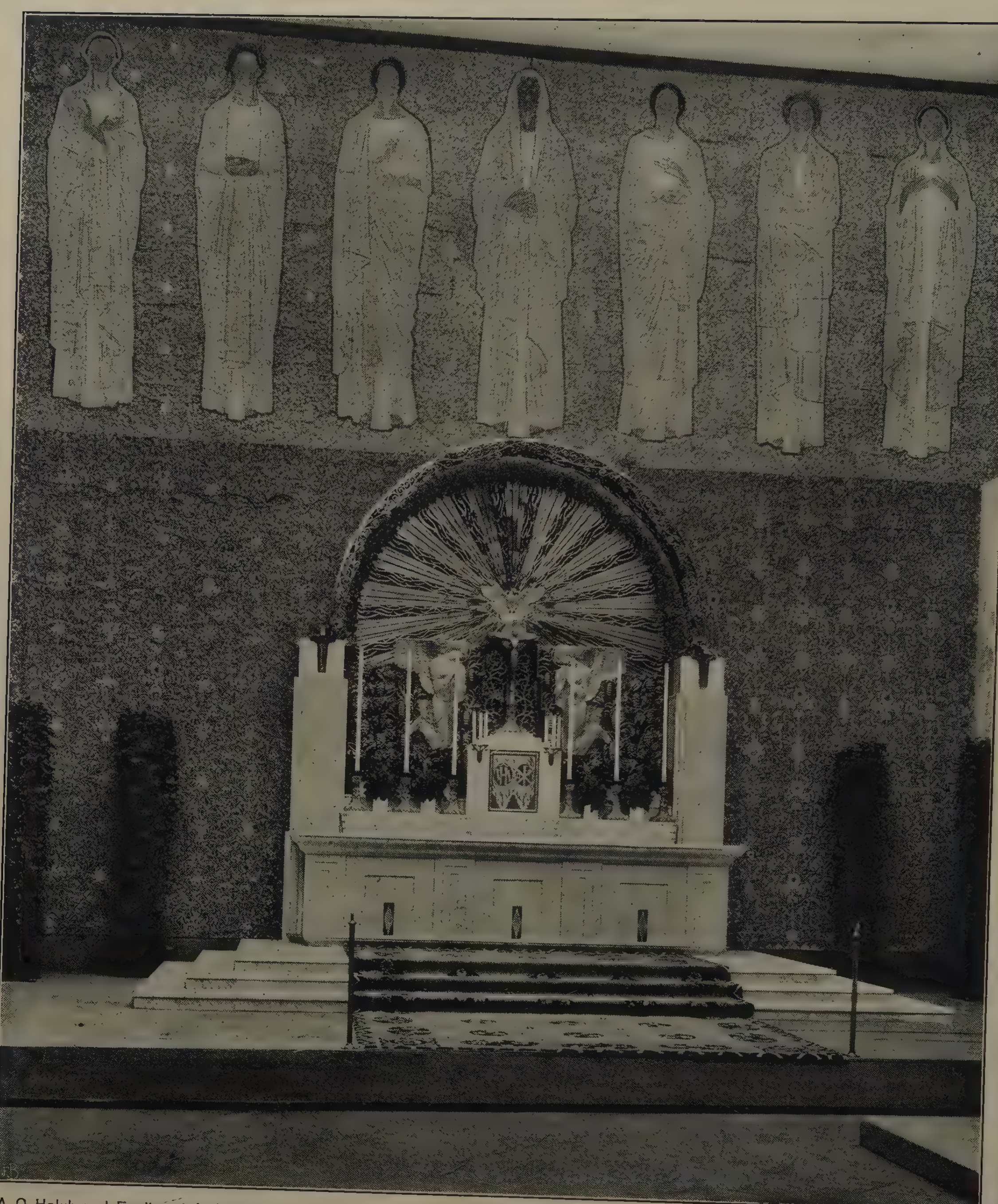
Unsere farbige Sonderbeilage gibt eines der ansprechendsten Werke des auf dem kirchlichen Gebiet längst bewährten Malers Georg Kau.

Berlin. Zu dem Wettbewerb der »Gartenlaube« sind nicht 30 Arbeiten eingelaufen, wie in der vorigen Nummer, S. 7 der Beilage berichtet war, sondern über 360!

Druckfehler. In Nr. 3, S. 56, r. Spalte, Zeile 9 muß es in bezug auf Chr. Hehls Rosenkranzkirche zu Steglitz nicht »Mäßigkeit«, sondern selbstverständlich »Massigkeit« heißen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.





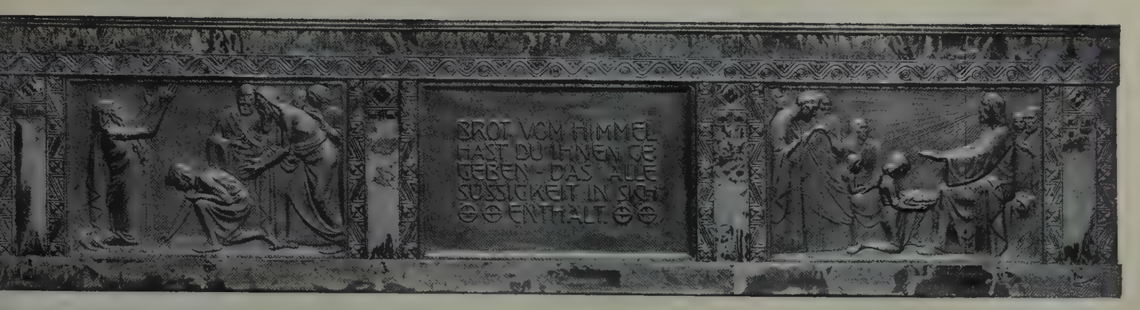
A. O. Holub und Ferdinand Andri (Wien)

Ges. f. christl. Kunst, München

ALTAR UND ALTARWAND

Für die Heiligengeist-Kirche zu Ottakring, Wien

Text Seite 98



MICHAEL SIX (WIEN) ANTEPENDIUM

In Messing getrieben. Vgl. Abb. S. 109. — Text S. 102
Umrahmung ausgeführt von Karl Hagenauer (Wien)

AUSSTELLUNG FÜR KIRCHLICHE KUNST IN WIEN 1912

Von RICHARD RIEDL

Hierzu die Abb. S. 97—120

Das Christentum hat den schaffenden Geistern im Reiche der bildenden Künste die groß-
rtigsten Anregungen gegeben, denen sich
iichts an die Seite stellen läßt, es hat ihnen
in Arbeitsgebiet erschlossen, so schön, so
veit, so lohnend, das durch nichts zu er-
etzen ist. Unmöglich läßt sich aus der Kunst,
vie sie seit dem Eintritt Christi in die Welt
ich mit wachsendem Glanz betätigte, das
eligiöse Element hinwegnehmen. Mit ihm
chwände alle Größe und Erhabenheit, die
las Entzücken der Kulturmenschheit bildet.
Bis zum heutigen Tage hat sich der kirch-
iche Gedanke für die Kunst am fruchtbarsten
rwiesen, so oft auch jene, die es wünschten,
lie christliche Kunst tot gesagt haben und
o sehr sich die Kunst in die Breite verlor.
Die Zukunft wird in die Fußtapfen der glor-
eichen Vergangenheit treten. Die Kirche
vird nie aufhören, die erhabenen Lehren und
Gestalten des Glaubens mit ihrem Adel, ihrer
lles überragenden Würde, ihrer übermensch-
ichen Schönheit in Wort und Bild zu ver-
cündigen und damit das Volk zu beglücken
ınd zu läutern.

Seitdem sich die Profankunst genötigt
ieht, die höchsten Anstrengungen zu machen,
ım Absatzgebiete zu gewinnen, beherrschen
hre stets auf Wanderschaft befindlichen Er-
eugnisse die Öffentlichkeit, während die
irchlichen Kunstwerke unter den heutigen
Verhältnissen weiteren Kreisen entzogen
bleiben, weil sie von der Werkstätte weg an
hren Bestimmungsort kommen, den sie nicht
vieder verlassen. Das bedeutet für die christ-
ichen Künstler und die Kunst selbst einen verhängnisvollen Nachteil. Lange schon ist man sich der Notwendigkeit bewußt, den christlichen Künstlern Ausstellungsgelegenheiten zu verschaffen, damit sie mit den kirchlich gesinnten Kreisen und den Auftraggebern Fühlung erlangen und den billigen Vorwurf der Inferiorität öffentlich abweisen können. Diesen Gedanken hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schon bei ihrer Gründung anfgenommen und mehrfach verwirklicht[1]). Andere Kreise folgten dann nach. In Wien, wo schon im Jahre 1905 eine christliche Kunstausstellung stattfand[2]), brachte man nach langen, verdienstvollen Vorarbeiten in der zweiten Hälfte 1912 eine Ausstellung für neue kirchliche Kunst in Österreich zustande, die viel Gutes stiften kann. Sie vereinigte zahlreiche, höchst bemerkenswerte Arbeiten. Eine alte Erfahrung ist es, daß die kirchlichen Kunstwerke, namentlich wenn sie größeren Umfang besitzen, nur an ihrem Bestimmungsort alle ihre Vorzüge entwickeln können. Auch in dieser Ausstellung im k. k. Museum kamen einige größere Werke zum Leidwesen der Ausstellungsleitung nicht ganz rein zur Geltung, obwohl das Mögliche geschah, um sie annähernd richtig aufzustellen.

Das geschäftführende Komitee der Ausstellung gab ein Geleitwort heraus, das sich über die Entstehungsgeschichte und den

[1]) Bei dem kurzen Gedächtnis unserer Zeit ist es, wie wir immer beobachten können, nicht überflüssig, hier auf die von der Redaktion veranlaßten Ausführungen im VI. Jahrg. dieser Zeitschrift, S. 251 ff. hinzuweisen. D. R.

[2]) Vgl. »Die christliche Kunst«, II. Jahrg., S. 217.

Zweck des Unternehmens unter Zugrundelegung der österreichischen Verhältnisse lichtvoll verbreitet. Es legt Wert darauf, daß die Ausstellungsbesucher diese Mitteilungen beachten; wir müssen uns wegen Raummangels darauf beschränken, aus den in der Schrift niedergelegten Grundsätzen nur die folgenden bekannt zu geben, welche die Begünstigung ausgesprochen moderner Formgebung und die Aufnahme noch nicht völlig abgeklärter Versuche rechtfertigen.

Das Komitee betont, es verschließe sich nicht der Erkenntnis, daß nicht alle Aufgaben völlig gelingen konnten ... »Übrigens hat keine Zeit etwas für immer Gültiges geschaffen; denn wenn uns heute die Werke mancher Zeit bisweilen auch so erscheinen mögen, dürfen wir doch nicht vergessen, daß sie vielen zwischenliegenden Epochen nicht so geschienen haben und daß man über sie hinauskommen zu müssen glaubte ... Dem Ewigen der Religion gegenüber sind die Formen der Kunst vergänglich, und solange die Kirche besteht, ist die religiöse Empfindung nie das Vorrecht einer bestimmten Zeit gewesen, noch weniger war sie an bestimmte Formen der Kunst gebunden, wohl aber hat sie das Beste und Würdigste des jeweiligen Kunstschaffens gerne in ihren Dienst gestellt und ist so immer führend vorangegangen .... Darum war es uns auch nicht zu tun, bestimmte Formen zu erhalten, sondern einen bestimmten Geist, den der Liebe, der inneren Freude und des ernsthaften Ringens, ohne die ein wirklich kirchliches Werk nicht gedacht werden kann, die aber auch Freiheit und Gesetzmäßigkeit der Kunst innerhalb der kirchlichen Vorschriften zu wahren verstehen.« (Geleitwort S. 11 und 12.)

Die Ausstellung ist hauptsächlich modern, doch haben auch die Anhänger älterer Richtungen nicht allzuviel Grund, sich darüber zu beklagen, denn die moderne Auffassung kommt zumeist sehr gemäßigt zur Geltung. Beginnen wir unsere Betrachtung mit dem Prachtstück des ersten Saales, das nach Ersteigung der Treppe der geschmackvoll dekorierten Vorhalle uns entgegenleuchtet, dem Altar für die neue Heiligengeist-Kirche in Ottakring (Wien). Architekt J. Plecnik (Prag) und Maler Ferdinand Andri (Wien) haben ein in der Harmonie der Farben schön ausgeglichenes Gesamtwerk aus Mosaik, Marmor und Metall geschaffen, das in seinen künftigen Bestimmungsort eingefügt noch wirkungsvoller sein wird als es bereits im Ausstellungsraum der Fall ist. (Abb. S. 99 und I. Sonderbeil.) Der fast ausschließlich in Weiß gehaltene Altar ist nach einem Entwurfe von Otto Holub (Wien) ausgeführt und zeigt zu beiden Seiten des am Mittelstück angebrachten Kreuzes zwei gut stilisierte Engel. Oberhalb des Kreuzes schwebt eine silberne Taube von goldenen Strahlen umgeben in einer pergolaartigen Umrahmung. Des weiteren finden wir oben die sieben Gaben des Heiligen Geistes in Überlebensgröße dargestellt und zwar von links nach rechts vom Beschauer aus gerechnet: Die Gaben der Gottesfurcht, der Wissenschaft, des Rates, der Weisheit, der Einsicht, der Stärke und der Frömmigkeit. Die Namen werden in der Kirche über den betreffenden Gestalten angebracht; in der Ausstellung mußten sie aus Raummangel wegbleiben. Die Marmorarbeiten sind von Oreste Bastreri, die Metallarbeiten von H. Faustner in Wien, die Glassteine von H. Hoffmann in Gablonz. Die von Ferdinand Andri entworfene Mosaik wurde von der Glasmalerei und Mosaik-Anstalt Neuhauser, Doktor Jele & Comp. in Innsbruck ausgeführt, die Altargarnitur ist gleichfalls von Andri entworfen und stammt aus der Kirche zum Heiligen Franziskus Seraphicus in Wien-Breitenfeld. Die byzantinische Steifheit des figuralen Teiles hat hier ihre Berechtigung; denn dadurch wird in der Kirche der Eindruck des alten Stils erzielt werden. Eine sehr pompöse Altarnische für die Pfarrkirche zu Ebelsberg bei Linz haben Leopold Forstner und Wilhelm Bormann als Ergebnis eines von der Ausstellungsleitung veranstalteten engeren Wettbewerbes vortrefflich ausgeführt, besonders schön wirkt die reiche Mosaikverkleidung. Die vier großen Skulpturen in ihrer harten Eckigkeit klingen an Metzner an. Die Mosaik stammt von Forstner, die Modellierung der Reliefs von Wilhelm Bormann; die keramischen Teile sind in der Wiener kunstkeramischen Werkstätte Busch & Ludescher hergestellt. Die Altarnische ist mit ihren kräftigen Formen und leuchtenden Farben von großdekorativer Wirkung. Für die Kirche zu Sankt Peter in der Au, die in den Formen der spätgotischen Zeit ausgeführt ist, hat Heinrich Zita, ein noch junger, aber sehr begabter Bildhauer, einen sehr stimmungsvollen Altar entworfen. (Abb. S. 106.) Er neigt leise zur Barocke hin, aber auch nur ganz leise, so daß seine Selbständigkeit keine Beeinträchtigung erfährt. Der reiche figurale Schmuck (Hoch- und Flachreliefs) des Altars, dessen Tisch aus Untersberger Marmor hergestellt wurde, ist besonderen Lobes wert. Der Spät-



A. O. HOLUB (WIEN) ALTAR

Für die Heiligengeist-Kirche zu Ottakring, Wien. — Text S. 98

otik der Kirche entsprechend, mußte eine nehr malerische Wirkung erstrebt werden. Nicht unerwähnt bleiben soll auch der Flügel-ltar, der nach einem Modell von Professor ndrä Kompatscher in Bozen recht sauber ergestellt wurde. Würdigende Anerkennung erdient auch das Modell einer Kanzel ür den Dom in Trient, entworfen von mil Hoppe, Marcell Kammerer und Otto chönthal, die der durch sein Dante-Denk-al sowie eine Reihe religiöser Plastiken und Reliefs bekannte Wiener akademische Bildhauer Alfonso Canciani mit Bildwerken geziert hat. (Abb. S. 100 und 101.) Es sind dies die Vertreibung aus dem Paradies, Abendmahl, eine Disputation der heiligen Ambrosius, Chrysostomus, Gregor der Große, Thomas von Aquin und Augustinus. Auch der akademische Bildhauer Stefano Zuech (Wien und Trient) hat dazu eine schöne Figur, den hl. Vigilius, beigefügt nebst einer Reihe dem Ganzen aufs beste angepaßten, dekora-

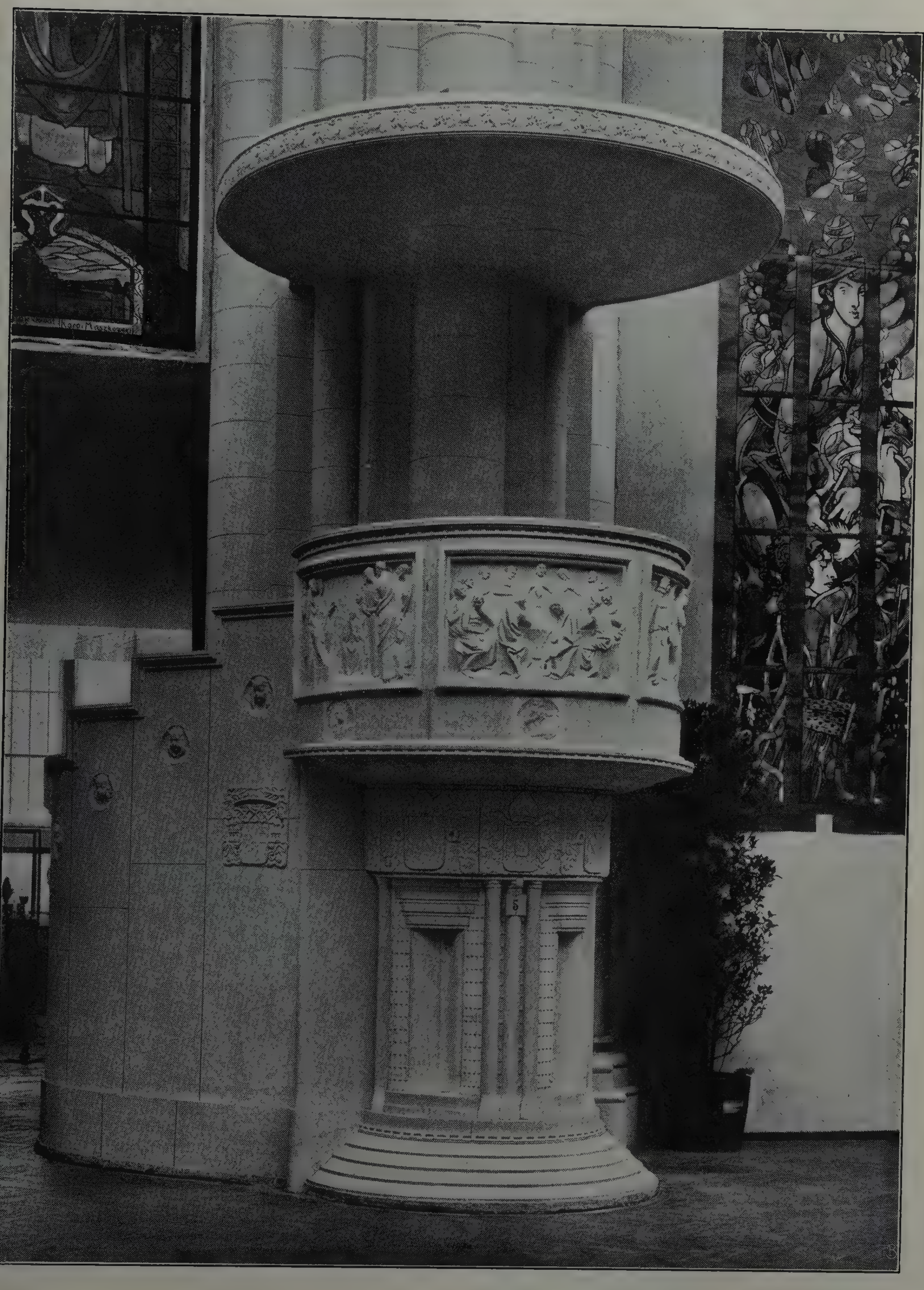


CANCIANI (WIEN) LETZTES ABENDMAHL

Kanzelrelief. Vgl. Abb. S. 101. — Text S. 99

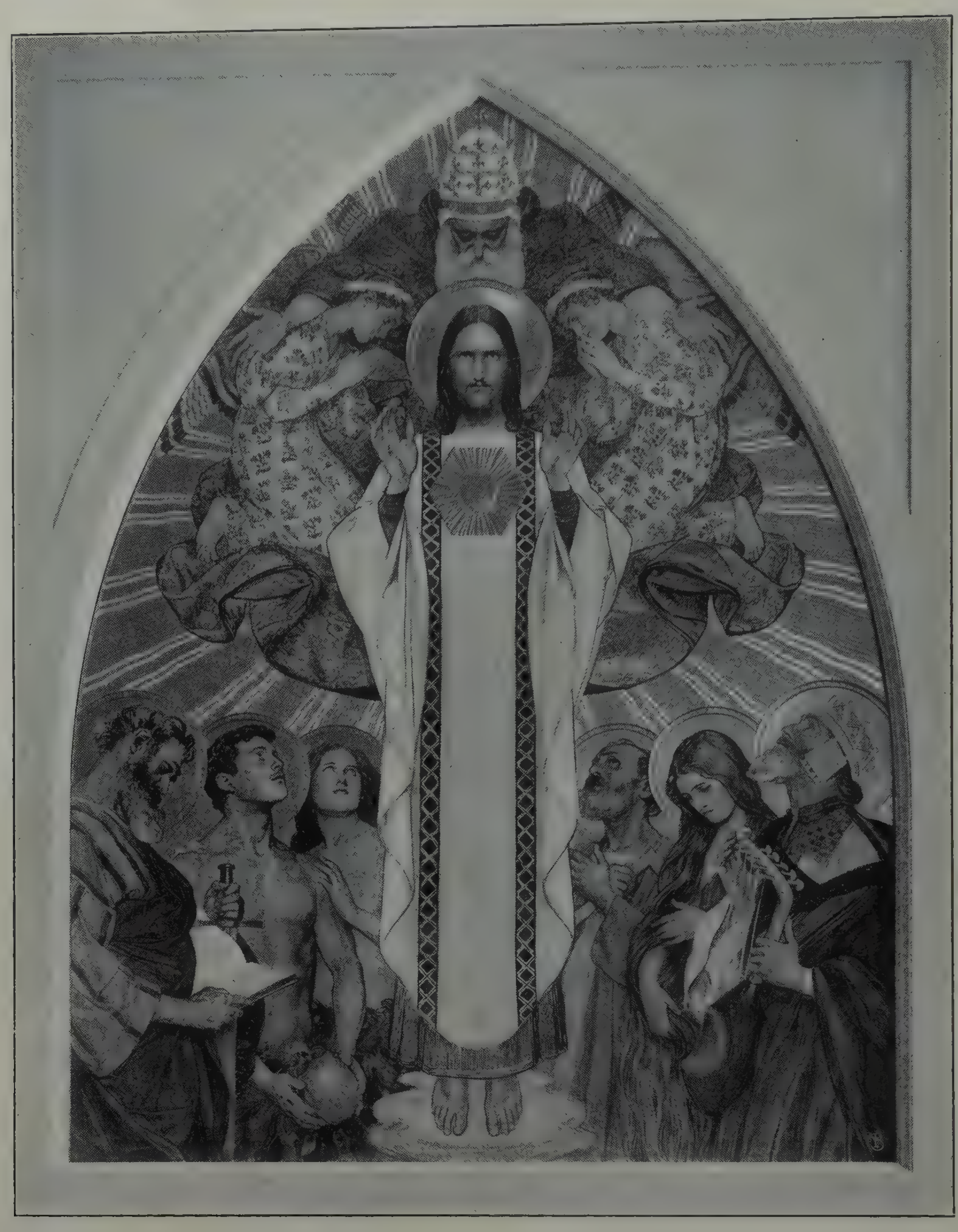
erregt vielfache Diskussion. Sehr bescheiden ist die Plastik vertreten, sie gibt deshalb auch nicht annähernd ein Bild von dem, was die so hervorragenden Wiener Meister dieser Kunst in den letzten Jahren an kirchlichen und religiösen Motiven geschaffen. Es fehlen Wilhelm Seib, Karl Wollek, Leisek, Hans Schwathe, Heinrich Scholz, von den Altmeistern ganz zu schweigen. Im Hauptsaale finden wir eine Herz-Jesu-Statue — Terracotta — von Ignaz Weirich, der in Rom lebt. (Abb. S. 107.) Sie ist sehr würdig, von guter Charakteristik und tadelloser Technik. Wilhelm Bormann stellt eine große Pietà-Gruppe und einen Crucifixus aus. Sie sind von wohltuender natürlicher Realistik; von dem gleichen Künstler sehen wir in Holz eine Gruppe »Anbetende Engel«, das gleiche Motiv, ebenfalls in Holz, von Franz Barwig. Auch Professor Julius Beltowski in Lemberg führt uns »Anbetende Engel« vor, die eine schöne Probe seiner Kunst darstellen. Von den Holzbildwerken, die verhältnismäßig sehr zahlreich vertreten sind, mögen noch Professor Josef Breitners »Madonna» — aus dem Privatbesitze Kaiser Franz Josefs — und eine tragbare Christus-Statuette von Alfred Hofmann hervorgehoben sein. Von gutem plastischem Gefühl zeigt ein Osterleuchter, einen leuchtertragenden Diakon vorstellend, das Modell für eine Holzschnitzerei, von Heinrich Zita in Wien. Gute Wirkung erzielen die von Ladislaus Kofránek (Prag) modellierten drei Kreuzweg-Stationen, keramisch ausgeführt von Rydl & Thon in Svijan Podol in Böhmen. Eine Steingutstatue »Der hl. Karl Borromäus« von Josef Hejbal ist eine ebenso fleißige als technisch eigenartige Leistung; nicht minder ein von W. Wallner (Wien) modellierter, von Konrad Hohmann gegossener Crucifixus. Eine Christusbüste aus Marmor von Jakob Znider (Wien) ist von vornehmer Auffassung, auch technisch sehr verständig behandelt. Außerordentlich anerkennenswert hat sich der Bildhauer Michael Six in Wien mit mehreren Kunstwerken an der Ausstellung beteiligt. Sein Antependium in Messing getrieben

tiven Skulpturen. Ferner finden wir einen von Architekt Karl Bräuer in Wien entworfenen Fronleichnams-Altar mit in Holz geschnitzten Engeln von Professor Franz Barwig in Wien (Ergebnis einer allgemeinen Preisausschreibung). Der »weiße« Stoff wurde von dem Wiener Maler Josef Reich, der »rote« Stoff von J. Plecnik entworfen, das ganze Stoffliche ausgeführt von der Wiener Firma Joh. Backhausen & Söhne. Viel Anerkennung findet ein Taufstein aus Marmor, voraussichtlich für eine Brünner Kirche bestimmt, der in der K. K. Bau- und Kunsthandwerkerschule zu Bozen gearbeitet und dessen Reliefs und Statuette von dem Schüler Jakob Gadenz entworfen und ausgeführt wurden. (Abb. S. 110.) Als Mitarbeiter für die Steinschöpfungen seien die vom Bildhauer Kompatscher geleiteten Schüler Wieser und Santifaller genannt; das sehr hübsche Gitter, ein Stück Kunsthandwerk, das sich sehen lassen kann, stammt von den Schülern der Schlosserabteilung, Moser, Casotti und Amtmann unter Leitung ihres Werkmeisters Kramarz. Für die schon erwähnte Kirche zu Sankt Peter in der Au gehört auch das von Alfred Hofmann in Wien geschaffene »Heilige Grab«, dessen gleichfalls in seinen Einzelheiten wie in der Gesamtwirkung vorzügliches Gitter nach dem Entwurf von Gustav Klepetar (Wien) den Beschauer fesselt. Eine »Session« von Heinrich Eck in Prag (die Holzarbeit von Jan Horak, die Textilarbeiten von dem kunstgewerblichen Atelier Nelly Brabetz in Prag) zeigt eine hypermoderne Auffassung und



MODELL DER KANZEL FÜR DEN DOM IN TRIENT

Von Hoppe, Kammerer, Schönthal, Canciani und Zuech. Rechts Karton von J. v. Mehoffer. Text S. 99



RUDOLF BACHER (WIEN) HERZ JESU

Für einen Altar im neuen Dom zu Linz. — Text unten

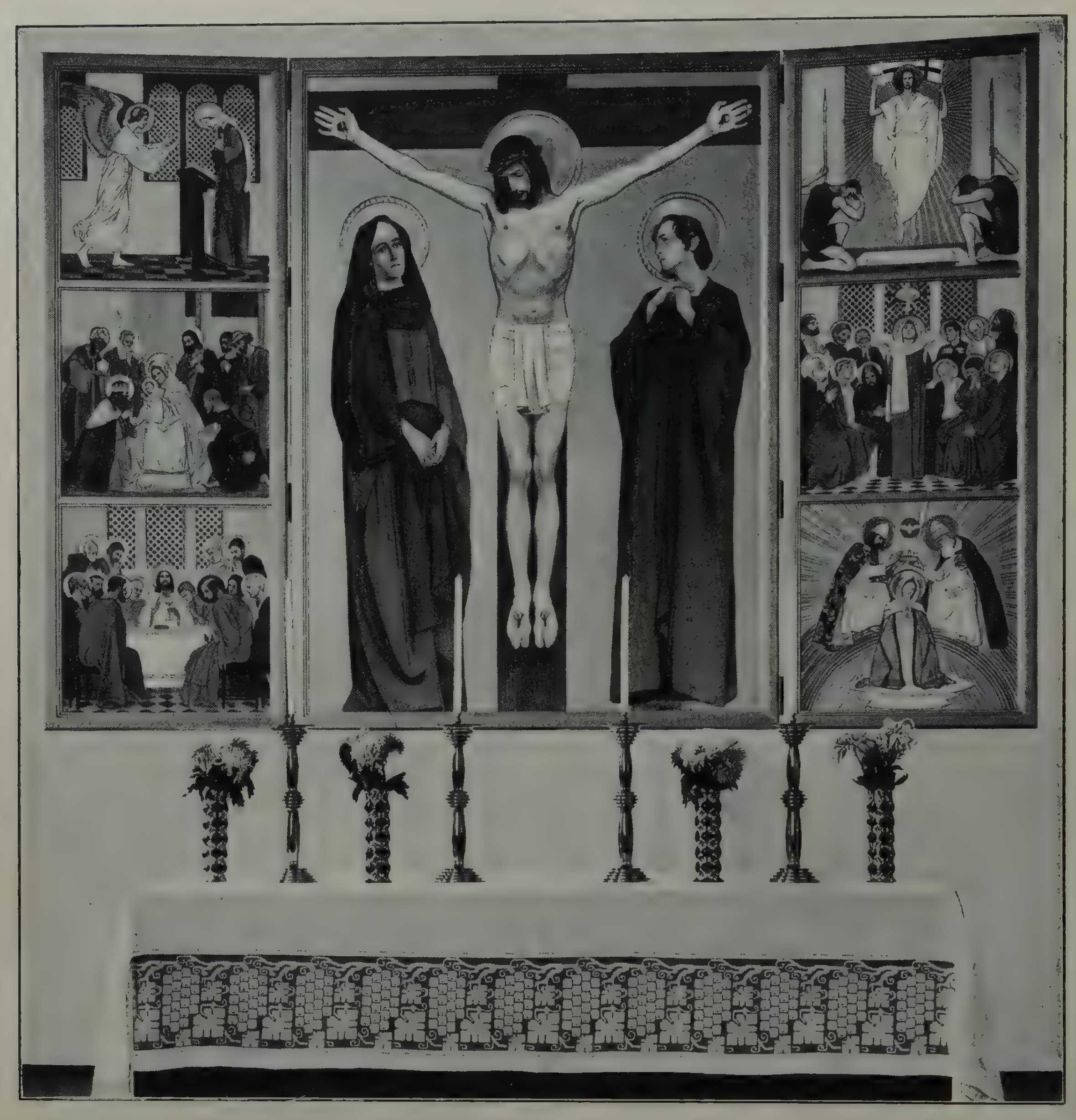
und von leuchtender Schönheit ist eine Darstellung der Brotvermehrung und des Mannaregens, erstere zur Rechten, letztere zur Linken des Mittelfeldes, welches in stilvoll wirkenden, großen Buchstaben die Inschrift trägt: Brot vom Himmel hast du ihnen gegeben, das alle Süßigkeit in sich enthält. (Abb. S. 97 und 109.) Das ganze Werk packt durch seine Ruhe und das einzelne durch die warme, ausdrucksvolle Empfindung. Six ist es auch, der die »Offizielle Medaille des Eucharistischen Kongresses in Wien« geschaffen hat.

Unter den vielen Gemälden macht das Altarbild (Tempera) für den Mariendom in Linz von Professor Rudolf Bacher, dem derzeitigen Rektor der Wiener Kunst-Akademie, wohl die stärkste Wirkung auf den Beschauer. (Abb. oben) Gott-Vater blickt von Engeln umgeben auf das Opfer seines Sohnes hinab. Unten die Heiligen David, Magdalena, Thomas, Paulus, Adam

und Eva. In der Predella links: Christus weint über Jerusalem, rechts Christus und Petrus. Letztere beiden sind Entwürfe für Treibarbeit in Kupfer. In diesem Gemälde ist Erhabenes mit Würde wie ein heutiges Erlebnis dargestellt. Der Künstler schwelgt hier in leuchtend frohen Farben — Gold, Rot und Violett sind vorherrschend — und die Figuren sind mit Geist komponiert. Außer der Christusfigur sind es David, Petrus und die beiden Engel zur Seite Gott-Vaters, die besonders fesseln. Ein Gemälde von beträchtlich starker Wirkung ist Professor Josef von Mehoffers (Krakau) Karton »Die Heerführer der Entsatzarmee die hl. Messe am Kahlenberge hörend«, Entwurf für die Dekoration der Sobieski-Kapelle am Kahlenberge. (Abb. II. Sonderbeil.) Die Messe fand am Morgen des Entsatzes Wiens, am 12. September 1683, in der genannten Kapelle statt. Unter den Dargestellten erkennt man König Sobieski und seinen Sohn Jakob, Herzog Karl V. von Lothringen, Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, Fürsten Georg von Waldeck, Kurfürsten Johann Georg von Sachsen (dieser als Protestant stehend. Der Karton »Dreieinigkeit« für eine Kuppel der armenischen Kathedrale in Lemberg, gleichfalls von Professor von Mehoffer, mag manchen anfangs befremden, man wird sich aber damit befreunden, wenn man den Umstand in Betracht zieht, daß das Bild infolge seiner Bestimmung auf große Entfernung hin wirken muß und für eine Nation bestimmt ist, die einen von dem unsrigen abweichenden Geschmack hat. Auch die fünf großen Kartons für Glasgemälde des gleichen Künstlers, einer hiervon für die Kathedrale in Freiburg in Breisgau, vier für die Kapelle zu Krakau, erzielen einen bedeutenden Eindruck und vervollständigen die hohe Meinung, die man von dem genialen Wirken Mehoffers sich aneignen muß. Seine fabelhafte malerische Bravour, die Kühnheit, Kraft und Originalität seiner Technik sind staunenswert. Professor Krattners (Prag) »Kreuzigung« verdient ihres tiefen Gehaltes wegen erwähnt zu werden. Die eigenartige und ergreifende Durchführung dieses in der religiösen Kunst so häufig dargestellten Vorwurfes flößt Hochachtung ein. Die Figuren-Gruppen sind geschickt einander gegenüber gestellt mit leichter Anlehnung an eine dekorative Wirkung. Die dramatische Größe des Vorganges findet in den etwas düster gehaltenen Farben ihren symbolischen Ausdruck. Auch der Karton Krattners zu einem Altarbild für den Linzer Dom, »Herz Mariae« mit dem

RUDOLF JETTMAR (WIEN) PFINGSTEN. ENTWURF FÜR EINEN GOBELIN

Text S. 104



FLÜGELALTAR, AUSGEFÜHRT VON SCHÜLERN VON RUDOLF BACHER (WIEN). — Text S. 105
Christus am Kreuz von Borschke; das übrige von K. May, Zlabinger, Harsch und Kitt
Altardecke nach Entwürfen von Franziska Hofmanninger, ausgeführt von Emma Reinle

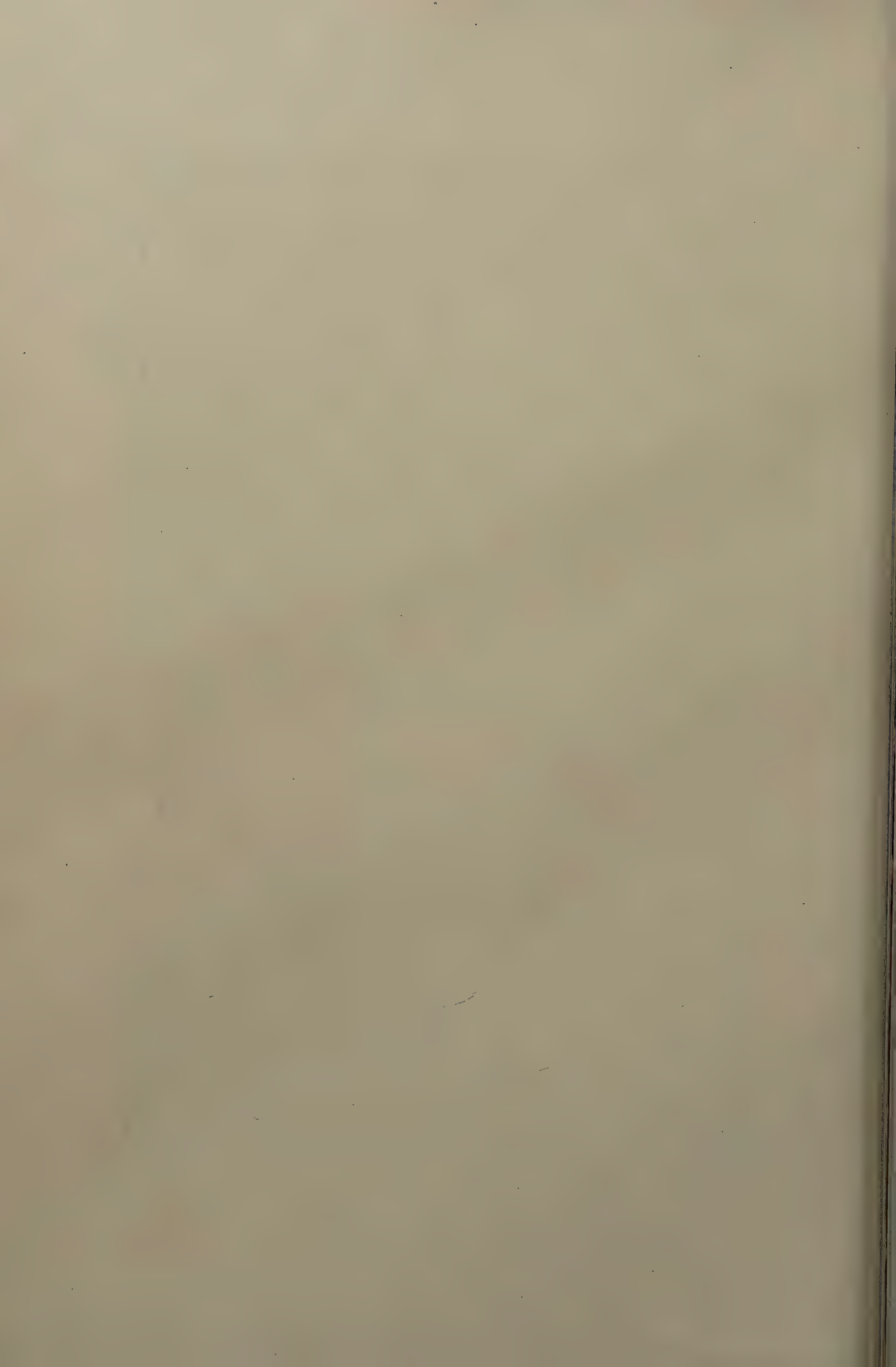
heiligen Bernardin von Siena und Beda venerabilis presbyter, ist prächtig durchgeführt. In mild verschleierten Farben entwirft der Künstler seine religiösen Szenen, bei denen nichts Eingang findet, was nicht auf die zuverlässige zeichnerische Form hin durchgeprüft ist. Große Anerkennung verdient auch das mit tiefer Empfindung gemalte Bild »Christus am Kreuz« von Professor Hubert Lanzinger in Wien, dessen starke Begabung für feinfühlige Rhythmisierung auch hier wieder in ihrer besten Form zutage tritt. Professor Rudolf Jettmars (Wien) großer Karton zu einem Gobelin »Das Pfingstfest« für den Chor von Santa Maria Maggiore in Trient ist von hoher Schönheit der malerischen Komposition wie von vortrefflicher Charakteristik. (Abb. S. 103.) Die Gestalten der zwölf Apostel sind fein und individuell dargestellt. In der erwähnten Kirche, welcher diese Wandbekleidung zugedacht ist, fanden die meisten Sitzungen des Konzils von Trient statt, es wurde darum die Zusammenkunft der Apostel gewissermaßen als



Jos. von Mehoffer (Krakau) Wanddekoration

DIE HEERFÜHRER DER ENTSATZARMEE, DIE HL. MESSE AM KAHLENBERGE HÖREND

Text Seite 103



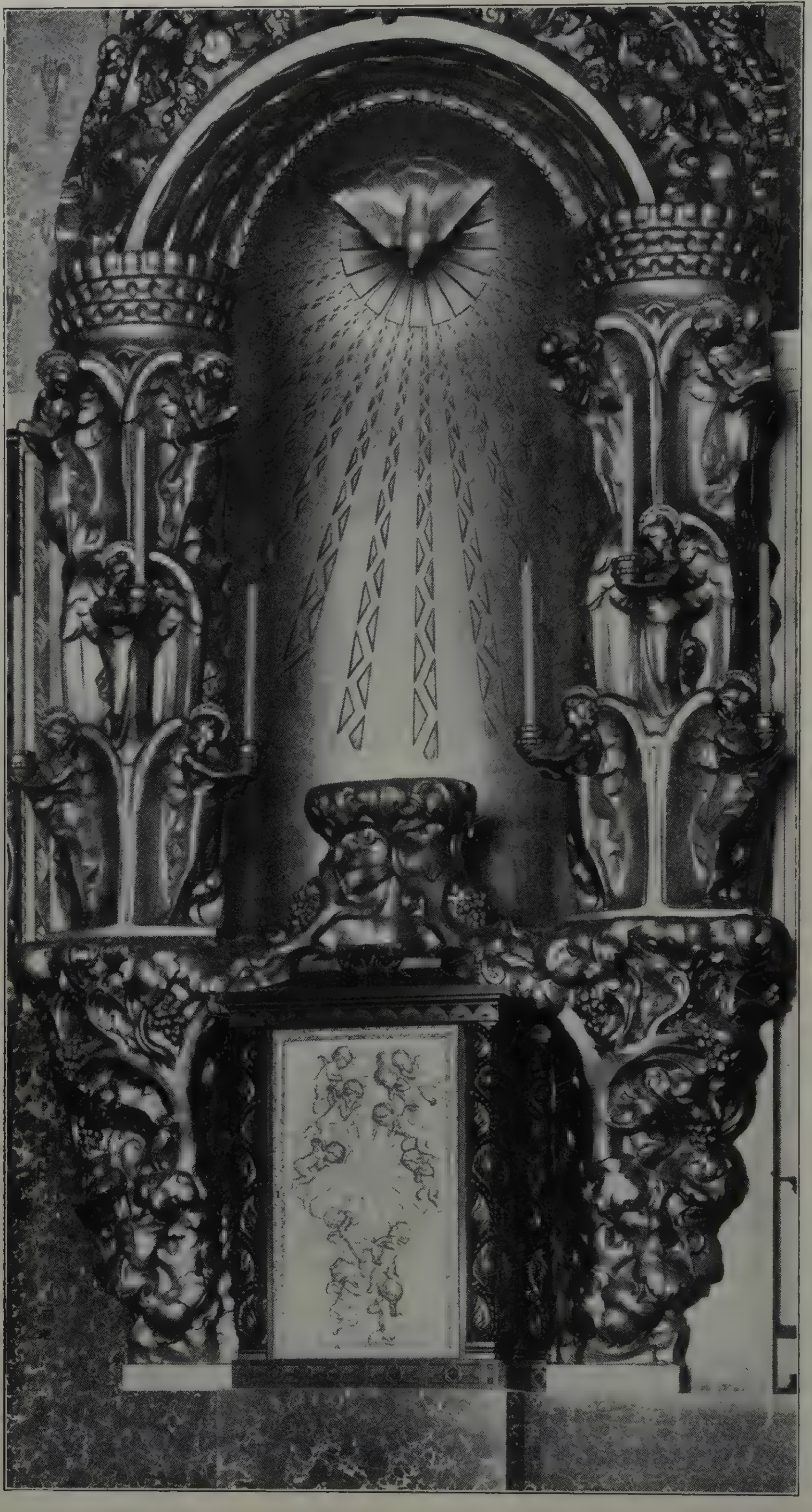
erstes Konzil zum Gegenstande gewählt. Schön und augenscheinlich vom Publikum bevorzugt sind die kirchlichen Bilder des Professors der Akademie der bildenden Künste in Wien, Rudolf Bacher, und seiner Schüler. Von letzteren sehen wir einen Altar (Abb. S. 104) mit sechs Temperabildern: Die hl. Theresia von Andreas Harsch, die hl. Dorothea von Ferd. Kitt, den hl. Leopold von Leop. Zlabinger, den hl. Bonaventura von Karl Borschke (Abb. nebenan), den hl. Basilius von Bruno Sykora und die hl. Elisaheth von Franz Trimmel. Viel Beachtung findet Karl Mays (gleichfalls aus der Spezialschule Professor Bachers) »Gang nach Emaus«. Anerkennung verdient auch trotz seiner absichtlichen Primitivität das mit großem Fleiße durchgeführte Temperabild der Bergpredigt von Ignaz Stolz in Bozen. Noch eine Reihe schöner Entwürfe für Glasgemälde, Kirchenbemalung usw. sind in der Ausstellung vorhanden, doch würde es zu weit führen, sie alle einzeln namhaft zu machen. Es ist nicht die gleiche Glutflamme von Genie, die als Tempelfeuer für alle brennt, aber es ist das klare und reine Licht des edelgearteten Talents, das ihren Arbeiten Wert und Würde gibt. Diese und jene Gestalt ist heller und glanzvoller beleuchtet, keine aber tritt in den Schatten. Dazu tragen sie alle den goldenen Gürtel ehrlicher Arbeit.

Auch gute Glasgemälde weist die Ausstellung auf. Um die rein dekorativen Wirkungen beurteilen zu können, müßte man die Räume, für die sie bestimmt sind, kennen. Eine Summe von Arbeit, eifrigen Studiums und anstrengender Arbeit haben sich die Künstler angelegen sein lassen, um den Beschauer überall zur einfachsten, faßlichsten, dabei aber keineswegs nüchternen Anschauung der Geschehnisse gelangen zu lassen. Josef Reich, Leop. Forstner, Karl Mehoffer und Alfred Basel haben hier anerkennenswerte Schöpfungen beigestellt. Forstners »Gekreuzigter« (Abb. S. 108) mit den sieben Sakramenten ist ein fein dekoratives Gemälde von bester Wirkung, ebenso Basels »Kreuzigung Christi« für die Kirche zu Lehenrotte. Sehr sehenswert ist auch die Abteilung für kirchliche Gewänder und Textilindustrie. Da sieht man neue Formen aufleben in Schnitt, Farbe und Ornamenten. Ganz moderne Stoffe, Meisterstücke unseres Kunstgewerbes kommen zur Geltung; prachtvolle Meßgewänder, darunter auch solche, von Josef Reich entworfen, für Papst Pius X. Ein Meßgewand von edler Einfachheit hat Erzherzogin Marie Josefa mit eigenhändig ausgeführter Bortenstickerei gestiftet. In die Aus-



KARL BORSCHKE (WIEN) HL. BONAVENTURA

Text nebenan



HEINRICH ZITA (WIEN) TABERNAKEL

Vom Altar für St. Peter in der Au. — Text S. 98

führung der Stoffe teilten sich die Wiener Firmen Joh. Backhausen & Söhne, A. Flemmichs Söhne, Fellinger & Hassinger u. a. Auch die Kongregation der Töchter des Göttlichen Heilandes in Wien, die ehrwürdigen Benediktinerinnen von St. Gabriel in Prag, Franziskanerinnen — Missionärinnen Mariens zu Eichgraben, die Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums, die Abteilung für Gobelinweberei der k. k. Zentral-Lehranstalt für Frauengewerbe haben ihre Kunstfertigkeit zur Anfertigung dieser Prachtgewänder in den Dienst der guten Sache gestellt. Prunkvoll ist auch der von Stanislava Stěpánková (Prag) entworfene »Fronleichnamshimmel« und ein »Antependium«, entworfen in der Kolo Moser-Schule, das für das Stift Klosterneuburg angefertigt wurde und eine Sehenswürdigkeit für sich bildet. Prälat Piffl, der um Österreichs Kunst und Kunstgewerbe so hochverdiente kunstsinnige Gelehrte und Prälat des genannten Stiftes, ging nicht ganz umsonst voran in der Bewegung, die Kunst wieder der Kirche näher zu bringen. In der Abteilung für größere Holzgegenstände ist die Sakristei-Einrichtung, entworfen von Baurat Rich. Jordan in Wien (ausge-

führt von Ferd. Bail) und ein »Chorgestühl«, entworfen und ausgeführt von Wilhelm Sliwka, Tischlerarbeit von Adolf Hikel, ebenso die Beichtstühle nach Entwürfen von Alois Mudrunka und Karl Bräuer, ferner das »Vortragskreuz« von Ferd. Andri (Abb. in Jahrg. VI, S. 206) sehr bemerkenswerte Arbeiten; von keramischen Objekten seien das »Lamm Gottes« (Fayence) von Wilh. Bormann, das »Lavabo« Forstners für die schon wiederholt genannte Kirche in Ottakring hervorgehoben. In den vielen Vitrinen mit Gegenständen aus Edelmetall ist es die berühmte Mariazeller Monstranz«, die den ersten Rang einnimmt und ob ihrer Schönheit und ihres Reichtums die Augen aller auf sich lenkt (Abb. S. 117). Sie ist eines der bedeutendsten und kostbarsten Stücke der Ausstellung und ist im Auftrage des Abtes zu St. Lambrecht, Prälat Severin Kalcher nach dem Entwurf des Architekten Ad. Otto Holub vom Juwelier Franz Halder für die Gnadenkirche in Mariazell ausgeführt worden. Die Monstranz enthält zirka viertausend wertvolle Edelsteine, zumeist Weihgeschenke aus dem Kirchenschatz von Mariazell. In der Mitte des Prunkstückes fallen drei große Solitärs ins



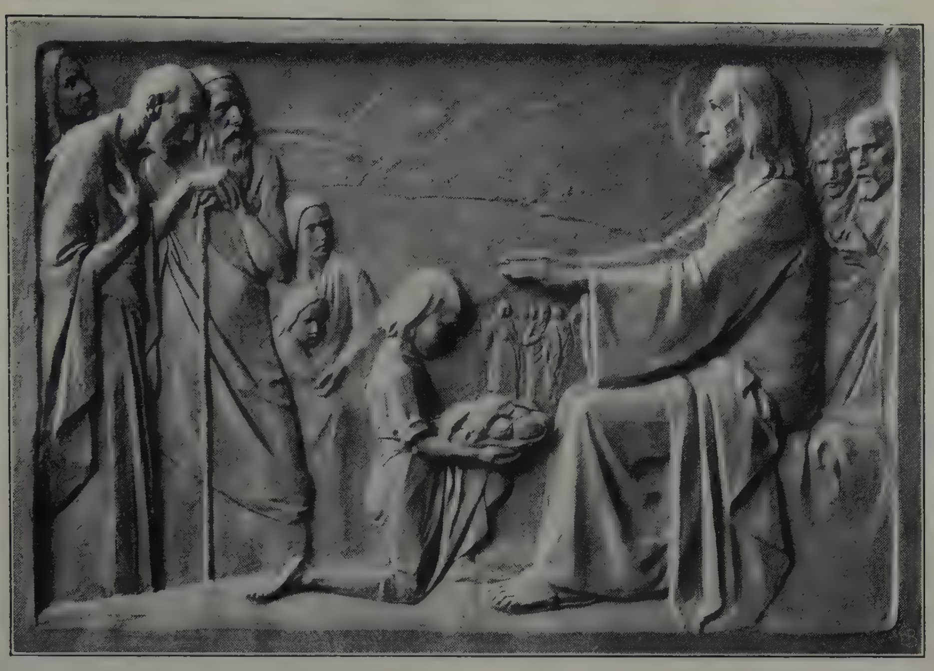
IGNATZ WEIRICH (ROM) HERZ JESU

Terrakotta. — Text S. 100



LEOPOLD FORSTNER (WIEN) GLASGEMÄLDE

Ausgeführt in der Tiroler Mosaik- und Glasmalereianstalt in Innsbruck. — Text S. 105

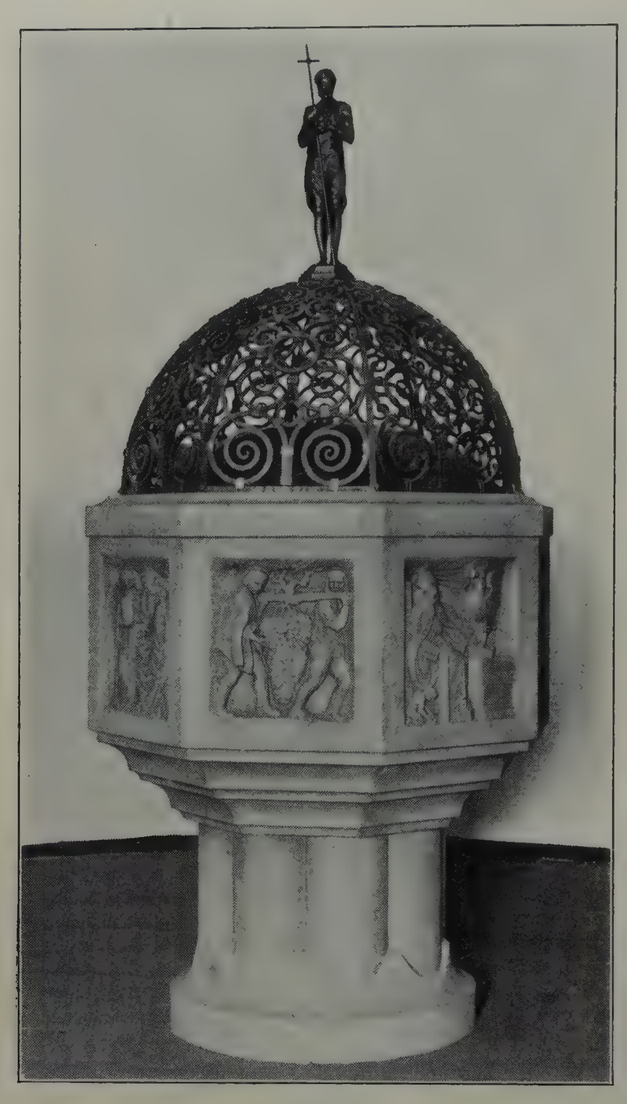


MICHAEL SIX (WIEN) BROTVERMEHRUNG
Relief am Antependium S. 97. — Text S. 102

Auge, von welchen der eine von der Königin Christine von Spanien gespendet wurde. Unterhalb des Brillantkreuzes prangt eine zwölf Millimeter lange, birnförmige Perle. Die Strahlen der Monstranz sind aus echtem Gold und durchaus mit Brillanten und Diamanten besetzt. Darüber ranken sich goldene Zweige mit Weinlaub, Trauben aus Saphiren und Ähren aus Topasen. Die Lunula besteht aus prachtvollen Brillanten. Der Fuß ist aus gehämmertem Gold hergestellt, mit Saphiren und Brillanten geschmückt und trägt das Monogramm Christi gleichfalls in Brillanten. Arbeiten von Mottl, Halder und Pawlas in Wien



MICHAEL SIX (WIEN) MANNAREGEN
Relief am Antependium S. 97. — Text S. 102



TAUFSTEIN
Kunsthandwerkerschule in Bozen. — Text S. 100

(Abb. S. 114—119), wertvolle Meßkelche und Meßkännchen, erstere in Gold mit farbenschönen Emaileinlagen bilden die Freude jedes kunstverständigen Beschauers. Auch die Monstranzen von Baurat Jordan und K. Bräuer (Abb. S. 120) sind Schöpfungen von Geschmack und Zeugen einer erfreulichen Leistungsfähigkeit. Ein Meisterwerk kunstgewerblichen Schaffens ist auch die im Auftrag Seiner Eminenz des Kardinal-Fürsterzbischofs von Olmütz Franz Sales Bauer von Adolf Otto Holub entworfene Monstranz, die, wenn auch nicht so reich wie ihre Mariazeller Schwester, doch ein würdiges Prachtstück ist.

Faßt man das Urteil über den Gesamtcharakter der Ausstellung zusammen, so kann man gerechterweise sagen, daß in ihr viel des Guten und Schönen geboten wurde und daß Österreichs und Wiens kirchliche Kunst wie auch der heimatliche Gewerbefleiß und das Können der jungen und jüngsten Künstlergeneration nach fast allen Richtungen hin die Probe, die ihr in der gegenwärtigen Ausstellung für kirchliche Kunst gegeben war, ehrenvoll bestanden hat. Die Ausstellung hat ihren Zweck, modernen künstlerischen Schöpfungen und kunstgewerblichen Gebrauchsgegenständen aus dem Gebiete der kirchlichen Kunst zur Popularisierung zu verhelfen und ihr neue Freunde zu werben, voll entsprochen und ihre Schöpfer verdienen den Dank der Kunstfreunde.

ALBRECHT DÜRER UND NIKOLAUS VON KUSA

Deutung der Dürerschen »Melancholie«

Von Dr. J. A. Endres

(Schluß. Vgl. Abb. S. 34 und 35)

6. Die übrigen hauptsächlich mathematischen Symbole.

Dieses Schauen der Vernunft mit seiner Einheit der Gegensätze beansprucht nunmehr unsere Aufmerksamkeit, wo wir jenen Gegenständen näher treten, die nach Abzug der Attribute der freien und der Werkzeuge der mechanischen Künste auf dem Dürerschen Stiche noch übrig bleiben. Es sind jene auf das mathematische Gebiet sich beziehende Symbole, die nach Nikolaus von Kusa mehr als alle anderen Behelfe eine zutreffendere Gotteserkenntnis zu vermitteln imstande sind. Dürer weist ihnen sichtlich einen bevorzugten Platz an, indem er sie teilweise noch dazu in auffallenden Größenverhältnissen vor der Melancholie ausbreitet. Am auffälligsten macht sich das mächtige Rhomboeder bemerkbar, in dem man bis zuletzt ganz besondere Rätsel enthalten glaubte. Nachdem P. Weber den Kristallkörper auf die Kunst der Perspektive gedeutet hatte, fragt neuerdings H. Wölfflin, ob nicht doch vielleicht in dem großen Block eine quälende, unlösbare Frage stecke. »Er steht so auffällig im Bilde, daß man ihm gar nicht ausweichen kann. Wenn er nur wirklich irgend ein großes mathematisches Problem enthielte, etwas wie die Quadratur des Kreises;

— allein die Fachleute leugnen, daß der Körper irgend ein besonderes geometrisches Interesse biete oder geboten haben könne. Die bloße Unregelmäßigkeit tut es nicht, und daß es etwa ein Kristall sein sollte, der ja wohl als ein mächtiges Geheimnis der Natur erscheinen konnte, das anzunehmen verbietet die Größe und die unkristallinische Oberflächenzeichnung«[1]. Aber vielleicht gelingt es doch, den rätselhaften Block in einen Zusammenhang zu bringen, daß die Absicht des Künstlers nicht mehr verborgen bleiben kann. Dazu ist es notwendig, kurz auf dasjenige einzugehen, was man eine Art Metageometrie des Nikolaus von Kusa nennen könnte, Gedanken, die der Kardinal namentlich im ersten Buche De docta ignorantia und später in seinem Complementum theologicum entwickelt. Unendlich gedachte mathematische Gebilde sollen uns dem Verständnis des unendlichen göttlichen Seins, seiner absoluten Vollkommenheit und Gleichheit (aequalitas), der in ihm sich findenden Koinzidenz der Gegensätze, auch seiner Einheit und Dreifaltigkeit näher bringen. Selbstverständlich kann es sich hier nur darum handeln, diese Spekulationen soweit vorzuführen, als es zum Verständnis des Dürerschen Stiches notwendig erscheint, nicht aber kritisch zu ihnen Stellung zu nehmen.



MESSGEWAND
Entwurf von Josef Reich (Wien), Ausführung von Joh. Backhausen & Söhne in Wien

Kusa meint[2], die unendliche Linie wäre gleich dem unendlichen Dreieck, Kreis und der Kugel. Und umgekehrt, eine unendliche Kugel wäre gleich dem unendlichen Kreis, dem Dreieck, der Linie. Die Gleichheit der unendlichen Linie mit dem unendlichen Kreise soll sich auf folgende Weise zeigen lassen: Die unendliche Linie wäre gerade. Aber auch die Peripherie eines größten Kreises wäre gerade. Denn je größer die Kreislinie, desto mehr nähert sie sich der Geraden. Die Peripherie des größten Kreises wäre also am wenigsten krumm und am meisten gerade. (De docta ign. c. 13.)

Die unendliche Linie soll identisch sein dem unendlichen Dreieck. Die Phantasie erfasse das allerdings nicht, wohl aber die Vernunft. Nach ihr ist nämlich nur ein Größtes und Unendliches möglich. »Sodann steht fest (weil jedesmal die zwei Seiten eines Drei-

[1]) H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München ²1908, 239.

[2]) Vgl. zu dem Folgenden Joh. Übinger, Die Gotteslehre des Nikolaus Cusanus, Münster und Paderborn 1888, 27 ff. und ders., die mathematischen Schriften des Nikolaus Cusanus, Philos. Jahrbuch 8 (1895) 314 ff.



PLUVIALE
Stoff entworfen von Josef Zotti, ausgeführt von A. Flemmich & Söhne in Wien

ecks zusammen nicht kleiner als die dritte sein können), daß an einem Dreieck dessen eine Seite unendlich ist, die beiden anderen Seiten nicht kleiner sein können. Und weil jeder Teil eines Unendlichen selbst unendlich ist, so sind notwendig an jedem Dreieck, dessen eine Seite unendlich ist, auch die beiden anderen Seiten unendlich. Und weil es nicht mehrere Unendliche geben kann, so kann das unendliche Dreieck nicht aus mehreren Linien zusammengesetzt sein« usw. (De docta ignorantia I. c. 14.)

Eine unendliche Linie wäre zugleich größte Kugel. Was nämlich in der Möglichkeit einer endlichen Linie liege, sei in der unendlichen wirklich. Nun entsteht durch Drehung einer geraden a b um a bis zum Punkte c ein Dreieck, durch weitere Drehung bis zur Rückkehr auf den Punkt b ein Kreis, durch Drehung des Halbkreises um seinen Durchmesser eine Kugel, das letzte Ergebnis der Entwicklungsreihe aus der Möglichkeit einer Linie (l. c. c. 13).

Durch ähnliche Spekulationen kommt Kusa dazu, das unendliche Dreieck, Viereck, Fünfeck, die unendlichen Vielecke (polygoniae) dem unendlichen Kreise gleichzusetzen, um dadurch Gott als Prinzip alles Bestimmbaren, Form der Formen, absolute Gleichheit des Seins dem Verständnis zu vermitteln.[1])

Aber findet sich denn bei Dürer derartiges angedeutet?

Offenbar war es nicht möglich, unendliche geometrische Gebilde wiederzugeben. Aber endliche, an die jene Spekulation anknüpft, konnte er vorführen und hat er tatsächlich in einer konkreten künstlerischen Form geschaffen. Zuerst fällt in die Augen die hell beleuchtete Kugel. Über sie ist vorderhand eine weitere Bemerkung nicht notwendig. Aber wie steht es mit dem Kreis? Eine unvollständige Kreislinie sehen wir in dem Regenbogen am Himmelsgewölbe. Ein materieller Kreis findet sich indes auch unmittelbar unter den Gegenständen vor der Melancholie in dem Mühlstein, auf dem der geflügelte Knabe sitzt. Ja es bleibt jedermann unbenommen in der Art, wie Dürer die eine Kante des Mühlsteins darstellt, nämlich teilweise verletzt und oben verhüllt, sich an Reflexionen zu erinnern, die sich bei Nikolaus von Kusa über den Begriff des Rundseins (rotunditus) finden, nämlich daß dieses Rundsein in den materiellen Gebilden niemals in vollkommener Form zum Ausdruck komme und daß das Rundsein einer Sache als eine Idee unsichtbar sei[2]).

---

[1]) Compl. theol. c. 5. Vgl. Scharpff 303 f.
[2]) De ludo globi l. I, ed Paris. I, fol. 103a.

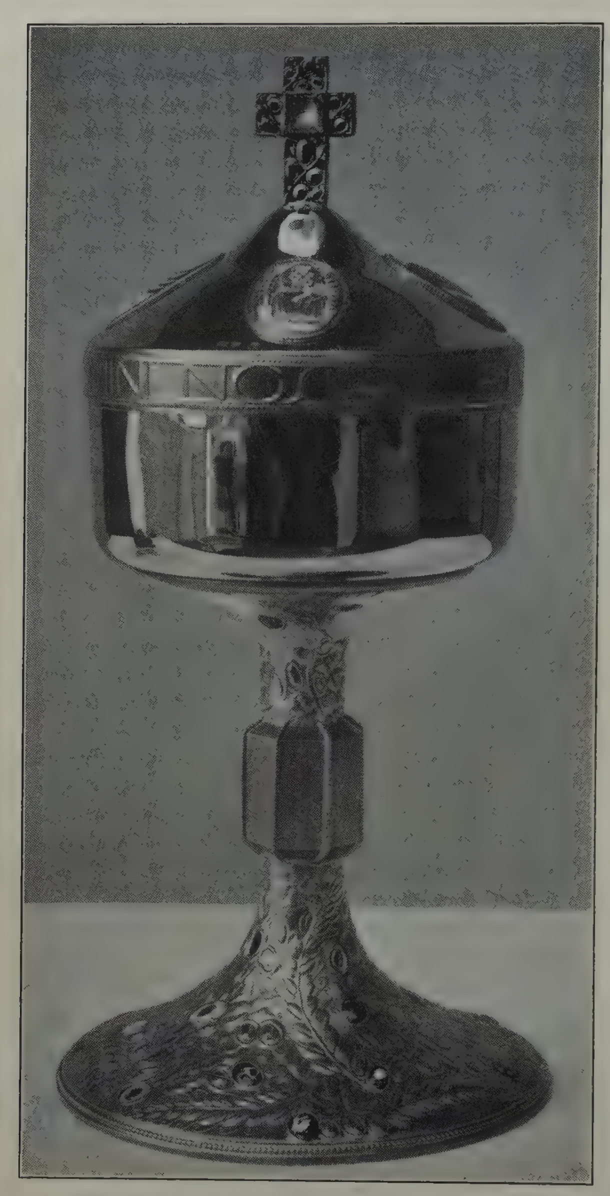
Außer Kugel und Kreis nennt Kusa bei seinen mathematischen Symbolen das Dreieck, Viereck, Fünfeck, überhaupt das Polygon (polygonia), und die Linie. Wie verhält sich Dürer bei der Wiedergabe dieser Symbole? Die einfache Lösung des Problems enthält der kantige Block. Seine verschiedenen Flächen bieten eine Anzahl von Vielecken dar. Zuoberst bemerken wir hell beleuchtet das Dreieck, das Kusa am öftesten nennt und auch zur Symbolisierung der Trinität verwendet. So stellt der so lange rätselhaft gebliebene Block in der Tat keine mathematische Aufgabe, er ist auch nicht ein Kristall, seine ganze Bedeutung erschöpft sich in der einfachen Bestimmung, eine Anzahl von Vielecken darzustellen [1]).



GRÜNES MESSGEWAND, GESTICKT
Ausgef. in der I. Wiener Produktivgenossensch. d. Ass. der k. k. Kunststickereischulen

In ähnlich konkreter Weise wie das Vieleck und durch Verwendung einer künstlerischen Metonymie veranschaulicht Dürer auch die

[1]) Eine Bestätigung dieser Auffassung kann in dem gut ein Jahrhundert jüngeren Gemälde des Domenico Feti (1589—1624) gefunden werden, das man wie den Dürerschen Stich ebenfalls als »Melancholie« zu bezeichnen pflegt. So wurde wenigstens das jetzt im Louvre aufbewahrte Bild benannt. Die gleiche Darstellung findet sich auch in der Akademie zu Venedig (Nr. 671), hat aber hier die Aufschrift »La Meditazione«. Feti ist in seinem Bilde ganz offenbar stofflich von Dürers Melancholie inspiriert und er scheint ein gutes Verständnis dieses Stiches besessen zu haben. Eine Anzahl von Attributen nimmt er aus dem Stiche Dürers in sein Gemälde unmittelbar herüber, so z. B. den Hund; andere erscheinen bei ihm in einer leichter verständlichen Wiedergabe, so der Kreis rechts unten an dem Felsblock neben dem Hunde. Der Kreis steht an Stelle des Mühlsteins bei Dürer. Eine ähnliche Verdeutlichung bedeutet — und darauf kommt es hier zunächst an — das aufgeschlagene Buch, auf dessen einem Blatte eine Zeichnung von Polygonen sich findet, der Ersatz und zugleich die Erklärung des Rhomboeders bei Dürer. — Interessant ist, um das hier gleich anzufügen, welche Wandlungen sich das Dürersche Motiv der Melancholie bei Späteren gefallen lassen mußte. Auf dem Stiche von H. S. Beham vom Jahre 1539 ist die Hauptfigur, wie H. Wölfflin, (a. a. O. 242) sich ausdrückt, klassisch »gereinigt«, die Attribute sind, abgesehen von ein paar Zugaben, reduziert. Auf dem Mühlstein sitzt nunmehr die Hauptfigur selbst. Aber sie ist nun nicht mehr Symbol des Menschengeistes in seinem intellektuellen Schauen. Die Augenlider der Behamschen Melancholie sind traurig gesenkt. Sie symbolisiert ein Temperament. Noch viel entschiedener ist der Übergang aus dem intellektuellen Gebiet in das des Gemütes vollzogen bei Feti, der, echt charakteristisch für seine Zeit, aus der Melancholie geradezu eine büßende Magdalena gemacht hat. Das Salbengefäß legt diese Auffassung nahe. Man könnte mit Rücksicht auf den Totenkopf höchstens noch an eine Symbolisierung der platonischen Philosophie als »meditatio mortis« denken.



CIBORIUM
Ausführung von Karl Mottl in Wien

gerade Linie. Wir finden sie angedeutet unter den Instrumenten des Schreiners in dem langen Lineal im Vordergrund des Bildes.

Durch derartige Symbole glaubt Kusa dem Menschen entgegen zu kommen im Aufsteigen (ascendere) seines Geistes zu Gott. Entsprechend diesem von Kusa oft betonten Aufsteigen vom Anschaulichen zum Transzendenten stellt Dürer die Leiter in nächster Nähe der beiden besonders hervortretenden Symbole für das Vieleck und den Kreis auf.

Aber der Vorrat anschaulicher Bilder zur Vermittlung einer soweit möglich befriedigenden Gotteserkenntnis ist noch lange nicht erschöpft. Dürer greift aus diesen Bildern noch das des Kreisels heraus, den er zwischen dem Jagdhund und der Kugel aufstellt. Der kusanische Text dazu findet sich in dem Dialog De Possest. »Wir wünschen«, sagt da der Mitunterredner Bernhard, »durch eine sinnliche Vorstellung angeleitet zu werden, wie das Ewige alles zumal und in dem Jetzt die ganze Ewigkeit ist, um das sinnenfällige Bild zu verlassen und im Sprunge über alles Sinnliche emporgehoben zu werden«. »Ich werde es versuchen«, erwidert der Kardinal, »und erinnere an das uns allen auch aus der Übung bekannte Knabenspiel des Kreisels«[1]).

Und er schildert uns ausführlich das Spiel und wie der Kreisel bei der schnellsten Bewegung zu ruhen scheine. Das soll die Koinzidenz von Ruhe und Bewegung in Gott veranschaulichen. »Denkt man sich den Kreis bc in der allerschnellsten Bewegung um a, so würde er dem (umschriebenen) unbeweglichen Kreise d e an Ruhe gleichkommen. Die entgegengesetzten Punkte b und c wären immer bei d und zugleich immer bei e, ebenso alle zwischen b und c liegenden Punkte. Der ganze Kreis, wie groß er auch sein möchte, wäre also in jedem Augenblicke bei dem Punkte d und bei jedem Punkte des Kreises d e. Bezeichnet nun der Kreis b c die Ewigkeit, der Kreis d e die Zeit, so ist klar, daß es kein Widerspruch ist, zu sagen, daß die Ewigkeit zumal und ganz in jedem Zeitpunkte ist und Gott ganz in Allem und alle Zeitunterschiede in Gott lautere Gegenwart sind; denn wenn im beweglichen Kreise b zu d kommt, so ist es zugleich bei e«[2]). »An das möge«, so schließt der Kardinal, »in Eile erinnert sein, damit ihr erwägt, wie auch in der Kunst der Knaben die Natur widerscheint und in ihr Gott und wie die Weltweisen, die das erwogen haben, wahrere Annahmen über das Wißbare erreicht haben«[3]).

---

[1]) Bernardus: Optamus tamen aliqua sensibili imaginatione manduci maxime quomodo aeternum est omnia simul et in nunc aeternitatis (lies aeternitas) tota, ut ipso imaginationis spectaculo relicto salientes supra omnia sensibilia elevemur. Cardinalis: Conabor et suppono omnibus nobis et in praxi notum trochi ludum puerorum. Dialogus de Possest ed. Paris. fol. 176b.

[2]) Vgl. Scharpff 384. Die Pariser Ausgabe veranschaulicht den Text durch zwei Kreise, deren gemeinsamer Mittelpunkt a mit b c und d e in einer Geraden liegen.

[3]) Haec sic cursim memorata sint, ut consideretis quomodo et in arte puerorum relucet natura et in ipsa deus, quodque sapientes mundi, qui hoc ponderarunt, veriores assecuti sunt de scibilibus conjecturas. Dial. de Possest, ed. Paris fol. 177 a.

Die Erwähnung der Kunst der Knaben erinnert jeden Kenner der kusanischen Schriften noch an ein anderes Knabenspiel, dessen Kusa sich zur Veranschaulichung seiner Spekulationen bedient, zumal da Dürer den Kreisel unmittelbar neben die Kugel stellt. Dieses andere Spiel kann meines Erachtens um so weniger außer acht bleiben, als es Kusa veranlaßte, eine seiner Schriften darnach zu benennen. Ich meine die den wittelsbachischen Prinzen Johann und Albert gewidmeten, aus zwei Büchern bestehenden Dialoge De ludo globi. Bei der engen Zusammengehörigkeit, in welcher Kugel und Kreis in diesem Spiele zueinander stehen, werfen wir unwillkürlich einen Seitenblick auf das Symbol des Kreises, den Mühlstein, und das darauf thronende Knäbchen, das als Repräsentant der Grammatik zugleich in arte puerili und in »ludo« begriffen ist.



CIBORIUM
Entwurf von Leopold Forstner in Wien
Ausführung von Franz Halder in Wien

Dieses Kugelspiel war zur Zeit Kusas erst eingeführt worden und erfreute sich, wie es scheint, großer Beliebtheit. Die Pariser Ausgabe (tom. I, fol. 152 a) veranschaulicht das Spiel durch eine beigegebene Zeichnung. »Eine Kugel, welche durch Anstoßen infolge des schwereren Gewichts der einen Seite in eine spiralförmige Bewegung gebracht wird, soll sich auf einer Fläche von zehn konzentrischen Kreisen so viel als möglich dem »König«, dem Mittelpunkt der Kreise, nähern. Derjenige, dessen Kugel diesem Mittelpunkt am nächsten kommt, gewinnt nach der Zahl der Kreise, welche die Kugel durchlaufen hat. Wer es beim Zusammenzählen der durchlaufenen Kreise am bäldesten auf 34 Kreise, die Zahl der Jahre Christi, bringt, ist Sieger« [1]. Kusa benützte dieses Spiel, um rein philosophische aber auch, über das rein Philosophische hinausgehend, spezifisch christliche Ideen zu versinnbilden. »Am meisten mußte die Grundbedeutung des Spieles fesseln, wonach der Mittelpunkt der Kreise Christus ist, die Kreise, das Reich des Lebens in Christus bezeichnen. Die Bewegung des Globus ist die Bewegung unserer Seele aus dem Bereiche ihres irdischen Wirkens in das Reich des Lebens, in dem Ruhe und ewige Seligkeit ist, in dessen Zentrum unser König, der Spender des Lebens, Jesus Christus, thront« [2].

Große Kunstwerke sind unerschöpflich in ihrem idealen Gehalt und in ihren gedanklichen Beziehungen. Warum soll das nicht auch von der Dürerschen Melancholie gelten, einem jener Blätter, »die zu allen Zeiten und heute

[1]) Lex autem ludi est, ut globus intra circulum quiescat a motu et propinquior centro plus acquirat juxta numerum circuli, ubi quiescit. Et qui citius XXXIV acquilierit, qui sunt anni Christi, victor sit. De ludo globi l. I, tom. I. fol. 158.

[2]) Vgl. Scharpff, 222 f.



MESSKELCH
Entwurf von Leopold Forstner in Wien
Ausführung von Franz Halder in Wien

noch am meisten bewundert und geschätzt werden, obwohl ihre Bedeutung stets unenträtselt und zweifelhaft geblieben ist«? [1])

Auf die Gefahr hin, der Mikrologie geziehen zu werden, kann ich den Gedanken nicht unterdrücken, daß in dem schweren Mühlstein mit seinem kreuzförmigen Rüstloch im Zentrum ein Hinweis auf Jesus Christus, unsern König und den Spender des Lebens und ewiger Seligkeit, gelegen sein mag. Dieses Kreuz im Mühlstein wäre ein bescheidenes Pendant zu dem bescheidenen Kruzifixbild auf der Tischecke vom hl. Hieronymus im Gehäus.

Und nicht genug der Beziehungen, scheint mir eine solche auch enthalten zu sein in der Anzahl der für den Sieger notwendigen Kreise beim Kugelspiel. Es ist die Zahl der Lebensjahre Christi, die Nikolaus von Kusa auf 34 berechnet zu haben scheint. 34 ist aber die Zahl des magischen Quadrats über der Melancholie. Die Zahl ergibt sich, ob die Ziffern vertikal oder horizontal oder in der Diagonale zusammengezählt werden [2]).

Nunmehr könnten wir uns von dem tiefsinnigen Werke des großen deutschen Meisters mit Dank verabschieden, bliebe nicht gerade noch das Motto zu erklären übrig, das der Künstler selbst dem Stiche gab und wonach derselbe nun einmal benannt wird: MELENCOLIA I. Als Motto ist indes nicht nur aufzufassen die Schrift, sondern auch die Fledermaus, die sie in ihren Flügeln trägt. Man muß sich wundern, daß dieser Nachtvogel, soweit ich sehe, noch nie zu einer tieferen philosophischen Reflexion den Anstoß gab. Wer natürlich in dem Stiche die Darstellung eines Gemütszustandes, des Weltschmerzes, erblickte, hatte dazu keinen Anlaß, der sah in dem unheimlichen Tiere, das seinen Flug beginnt, wenn die Nacht hereinbricht, eine Bestätigung seiner Auffassung. In der Nacht »ist die beste Zeit für schwermütige Gedanken und der Mensch am wenigsten widerstandsfähig gegen traurige Stimmung. Bei Nacht sieht sich ja alles doppelt schwer und traurig an, was die Seele bedrückt« [3]). Ganz nahe stand dagegen der richtigen Spur bereits, wer bei der Melancholie durch Cicero an Aristoteles erinnert wurde [4]). Aristoteles bedient sich nämlich des Beispieles der Fledermaus im Zusammenhang mit seinen erkenntnistheoretischen Anschauungen. Im ersten Kapitel des zweiten Buches seiner Metaphysik, wo von der Erkenntnis der Wahrheit die Rede ist, sagt er: »Wie die Augen der Fledermäuse sich verhalten zum Lichte des Tages, so verhält sich auch das Auge unserer Seele, die Vernunft, zu dem, was von Natur aus das Allerklarste ist« [5]).

[1]) W. Thausing, Dürer, Leipzig 1884, II, 227.

[2]) Über magische Quadrate s. H. Schubert, Mathematische Spielereien in kritischer und historischer Beleuchtung, Naturwissenschaftliche Wochenschrift 8 (1893) 215 ff. und K. Giehlow a. a. O., Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1904, 16 f.

[3]) P. Weber 85.

[4]) Aristoteles quidem ait, omnes ingeniosos melancholicos esse. Cicero, Tuscul. quaest. I, 33.— Aristoteles quidem eos etiam, qui valetudinis vitio furerent et melancholici dicerentur, censebat habere aliquid in animis praesagiens atque divinum. Cicero, De divinatione I, (ed. Altiniana t. 4, 182 D, 368 D).

[5]) Ὥσπερ γὰρ τὰ τῶν νυκτερίδων ὄμματα πρὸς τὸ φέγγος ἔχει τὸ μεθ' ἡμέραν, οὕτω καὶ τῆς ἡμετέρας ψυχῆς ὁ νοῦς πρὸς τὰ τῇ φύσει φανερώτατα πάντων. Arist., Metaph. II, 1, 993 b 9—11.

Das Prinzipiellste und von Natur aus Allerklarste ist nach den Interpreten des Aristoteles das göttliche Sein, zu dessen Erkenntnis wir aber nur gelangen auf dem Umwege über die sinnenfällige und bedingte Welt. Dieser berühmte und vormals allbekannte peripatetische Gedanke fügt sich ohne Zwang einem Bilde ein, das die bestimmte Absicht verfolgt, die anschaulichen Mittel darzustellen, die dem Menschengeist, um eine Wendung Kusas zu gebrauchen, bei dem Sprung über den Graben zum Stabe dienen [1]).

In der Fledermaus und ihrer seltsam anmutenden Legende darf darum keinerlei skeptische Anwandlung im Sinne des Faust gesucht werden, kein Schmerz darüber, daß wir nichts wissen können. Auch wenn die Inschrift einfach nur lauten würde »Melencolia« könnte sie in dem ganzen Zusammenhang des Bildes nicht auf einen krankhaften Gemütszustand als den wesentlichen Inhalt der Darstellung hindeuten. Sie dürfte nur gedacht werden als ein indirekter Hinweis auf die hohe Veranlagung des Menschengeistes, auf seine erhabenen Ahnungen und göttlichen Inspirationen (»praesagiens et divinum«).

Aber lassen wir einmal dem vollen Wortlaut der Schrift sein Recht, sehen wir ab von den wenig geistreichen und erfolglosen Bemühungen in dem zweideutigen I eine bloße Numerierung zu suchen, dann lautet die Inschrift nicht anders, als sie bereits Passavant gelesen hatte: »Weiche Melancholie!« Der Gemütszustand, welcher vielfach als Begleiterscheinung tief veranlagter Geister angetroffen wird, wird durch den Aufschwung des Geistes zu Gott verdrängt und überwunden. Die Glückseligkeit des Menschen hängt ab von seiner Erkenntnis. Das ist ein Gedanke, der bei Nikolaus von Kusa in vielen Wendungen wiederkehrt. Denn die Spekulation ist des Geistes süßester und unerschöpflicher Genuß; durch sie dringt er täglich mehr ein in sein Leben höchster Freude; sie läßt ihn am Endziel aller seiner Begriffe in der süßesten Wahrheit seines Lebens selig zur Ruhe kommen [2]).



MONSTRANZ FÜR MARIAZELL
Entwurf von Holub, Ausführung von Halder (Wien). — Text S. 107

So schlingt die Inschrift auf den Flügeln der Fledermaus ein Band zwischen der Melancholie und Hieronymus im Gehäus [3]). Die Stiche weisen auf Unterschiede, sind aber nicht durch einen vollen und unversöhnlichen Gegensatz voneinander getrennt. Vernunft und Glaube bewegen sich nach einer Richtung hin. Der visionäre Blick des Menschengeistes und das gotterleuchtete Auge des Theologen begegnen sich in einem gemeinsamen, großen und erhabenen Ziele. Und Ruhe und Friede, der bevorzugte Lohn des Glaubens, beginnen sich schon in die Seele zu senken, die auf den Flügeln der Vernunft sich zu Gott emporschwingt.

---

[1]) Subtiles imaginationes citius succurrunt ratiocinanti et veritatem quaerenti. Nisi enim mens nostra indigeret adjutorio imaginationis, ut ad veritatem, quae imaginationem excedit, quam solum quaerit, perveniat quasi saltator fossae adjutorio baculi, non esset in nobis imaginatio conjuncta. De ludo globi I, fol. 164 a.

[2]) Sic speculatio est mentis delectabilissima et inexhauribilis pascentia, per quam continue plus intrat in vitam suam gaudiosissimam. Compl. theol. c. 2 fol. 93 a. Et sic facit theologicas speculationes, ubi tamquam in fine omnium notionum quam suavissime ut in delectabilissima veritate vitae suae quiescit. Idiotae de mente III c. 7 fol. 87 b. Weitere Stellen bei Scharpff 342.

[3]) Bei Zusammenstellung der beiden Stiche Hieronymus im Gehäus und Melancholie empfiehlt es sich vielleicht, ersterem den Platz heraldisch rechts einzuräumen.

7. Ergebnis.

Nach dem im vorausgehenden eingeschlagenen analytischen Gange der Untersuchung empfiehlt es sich zum Schluß, die hauptsächlichsten Ergebnisse kurz zusammenzustellen.

Als wichtigstes Ergebnis möchte betrachtet werden, daß Dürer in seiner Melancholie gedanklich von Nikolaus von Kusa abhängt und zwar speziell von der im Ursprungsjahre der Melancholie erschienenen Ausgabe seiner Werke. Einen direkten Beweis hiefür zu erbringen, war allerdings nicht möglich. Aber eine sehr große Wahrscheinlichkeit bleibt solange bestehen, bis es gelingt, die aus Kusa gebotenen Belege für einzelne singuläre Erscheinungen im Bilde der Melancholie durch bessere zu ersetzen. Zu den festesten Anhaltspunkten der gebotenen Erklärung zählt ohne Zweifel der Kreisel. Denn daß er in der allgemeinen Symbolik des Mittelalters eine Rolle spielen würde, läßt sich kaum erweisen. Er gehört zu dem symbolischen Apparat des berühmten Kardinals. Ein recht merkwürdiges Zusammentreffen ist sodann die Übereinstimmung der Zahl des magischen Quadrats, nämlich 34, mit der entscheidenden Zahl im Globusspiel des Kusa. Sodann dürfte bisher kaum eine ungezwungenere Erklärung für das Lineal, den Mühlstein und den großen Block gegeben worden sein als jene, die auf Linie, Kreis und Vieleck (polygonia) weist, die so häufig gebrauchten mathematischen Symbole in der Spekulationsweise Kusas.



CIBORIUM FÜR DIE KIRCHE AM STEINHOF BEI WIEN
Ausgeführt von Franz Pawlas in Wien nach einer Skizze von Prälat Swoboda

Von vornherein wäre der Gedanke nicht abzuweisen, daß etwa zu Dürers Zeit eine kürzere zusammenfassende Darstellung der kusanischen Philosophie vorhanden war, deren sich Dürer oder vielmehr sein literarischer Berater bediente. Aber diese Möglichkeit tritt alsbald in den Hintergrund angesichts der auffälligen Korrespondenz, die zwischen den beiden Dürerstichen, Hieronymus und Melancholie, und dem Dedikationsschreiben Jakob Fabers zu der Kusaausgabe vom Jahre 1514 besteht. Ich meine die Unterscheidung einer doppelten Theologie, von denen die erste und höchste in Friede forscht, in Stille lehrt und sich in mystischer Betrachtung bis in jene unermeßliche Lichtfülle erhebt, deren Geheimnisse für den Menschen zum Dunkel werden (primae [theologiae] lucis immensitas tenebrae), während sich die andere auf die Flügel der Vernunft stützt und die mittleren Lichtregionen bewohnt, (secunda alis rationis fulta media luminis inhabitat loca), jenes abstrakte mathematische und metaphysische Gebiet, das von jeher als eine Mittelstufe zwischen dem anschaulichen Reiche der Sinne und der Einbildungskraft und der geheimnisvollen Lichtsphäre des Glaubens und der Mystik angesehen wurde. Ganz programmatisch scheinen mir sodann für den Künstler Dürer in der Dedikation Fabers die beiden Sätze zu klingen: In prima (theologia) lux major minorem offundit, in secunda lumen tenebris opponitur.

Indem wir auf die Quelle der Dürerschen Melancholie weisen, lösen sich wie von selbst zwei der prinzipiellsten Fragen, welche Melancholie und Hieronymus der Kunstforschung bisher gestellt haben, nämlich die nach dem Grundgedanken der Melancholie und die andere, welche von den Stichen Dürers mit der Melancholie in Zusammenhang gebracht werden müssen.

Die Melancholie ist die »zweite Theologie« im Sinne Fabers, jene Wissenschaft, »die auf die Flügel der Vernunft gestützt« sich zu Gott erhebt. Darum setzt Dürer den personi-

fizierten Menschengeist (mens humana) mitten in das Reich seiner eigensten Schöpfungen, der mechanischen und freien Künste, die als Vorstufen der »ersten« und eigentlichen Theologie gelten. Er fügt zu diesen Künsten aus der speziellen Denkweise Kusas die mathematischen Symbole, die mehr als andere Mittel sich zur Gewinnung eines zutreffenden Gottesbegriffs eignen sollen. Dürer akzentuiert an der Frauengestalt das geistige Schauen (visus mentis). Er versteht es, in ihrem, im Unendlichen verlorenen Blicke auf das erhabenste und höchste Objekt menschlichen Sinnens und Forschens hinzudeuten. Kurz gesprochen und in ihrem prägnantesten Sinne ist daher die Dürersche Melancholie nichts anderes als die Philosophie als Gotteserkenntnis oder die natürliche Theologie.

Über die Bedeutung des hl. Hieronymus im Gehäus kann im Grunde ein Bedenken nicht bestehen. Er ist der Repräsentant der spezifisch theologischen Wissenschaft. Dürer stellt in ihm der Philosophie die Theologie als Offenbarungs- und Glaubenslehre gegenüber. Die beiden Blätter, Melancholie und Hieronymus, verbindet daher nicht nur ein äußerlicher Stimmungskontrast. Sie sind nach der Absicht ihres Schöpfers als eigentliche Gegenstücke anzusehen. Dafür sprechen auch äußere historische Gründe. Dürer selbst vergabt auf seiner niederländischen Reise wiederholt die Melancholie und Hieronymus im Gehäuse zusammen.[1]) Im Jahre nach der Vollendung der Stiche kauft Anton Tucher von Nürnberg von Dürer »3 s. Jeronymus und 4 Melemcholie von Kupffer abgedruckt«, um sie nach Rom zu verehren.[2])



KELCH FÜR DIE KIRCHE AM STEINHOF BEI WIEN

Ausgeführt von Franz Pawlas in Wien nach einer Zeichnung von P. Desiderius Lenz. Nodus lapis Lazuli

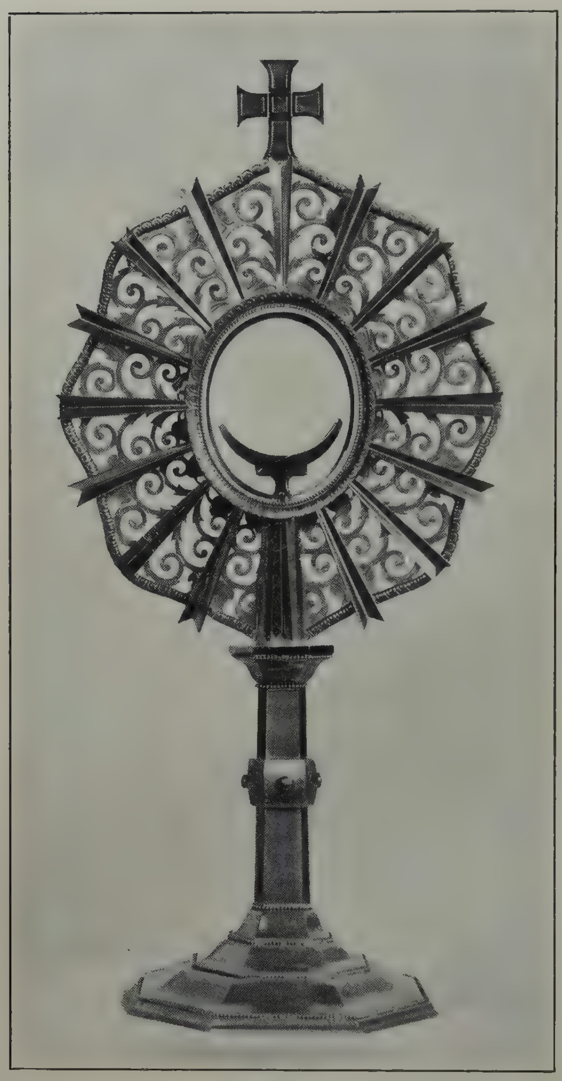
Ein weiteres Zeugnis erwähnte schon vor Jahren A. Springer. Er zitiert einen Brief des Cochläus vom Jahre 1520 an Pirckheimer, in dem sich Cochläus Dürer empfehlen läßt. Er fügt hinzu: »Gestern sah der Ratsherr (Phil. Fürstenberger) Dürers Hieronymus und Melancholie bei mir. Es war bei uns viel die Rede von ihm.«[3]) Die Stiche müssen für Cochläus und Pirckheimer ein besonderes Interesse besessen haben. Sie werden hier ohne Zweifel als zusammengehörig angesehen. Die zwei Stiche fügen sich aber derart zu einem logischen Ganzen zusammen, daß der Gedanke an weitere zu ihnen gehörige oder mit Rücksicht auf sie beabsichtigte Schöpfungen Dürers ausgeschlossen bleibt. Die Annahme einer Tugendtrilogie, welche das Blatt mit Ritter, Tod und Teufel in einen inneren und sachlichen Zusammenhang mit unseren Stichen bringen möchte, wird man endgültig fallen lassen müssen. Um so mehr noch die ganz auf Äußerlichkeiten und Zufälligkeiten aufgebaute Hypothese von den vier Temperamenten, die vergeblich nach dem vierten Temperamente sucht und dem großen Meister auf der Höhe seines Schaffens gegenüber einem schon mehr als zur Hälfte ausgeführten Plane ein Versagen seiner Kraft zumutet.

Endlich aber wird es auch Zeit sein, der Versuchung zu widerstehen, die meisterlichen Blätter Dürers, auf denen er sein staunenswertes künstlerisches Ausdrucksvermögen in reiner Begeisterung in den Dienst großer Ge-

[1]) E. Heidrich, Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß, Berlin 1908, 45 u. 54.

[2]) Vgl. Zucker, Albrecht Dürer, 93.

[3]) Commendo me quaeso Do. Alberto Durero. Vidit heri Consul (Phil. Fürstenberger) ejus apud me Hieronymum et Melancholiam; multus nobis de eo sermo fuit. Vgl. A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn [2]1886, 42.



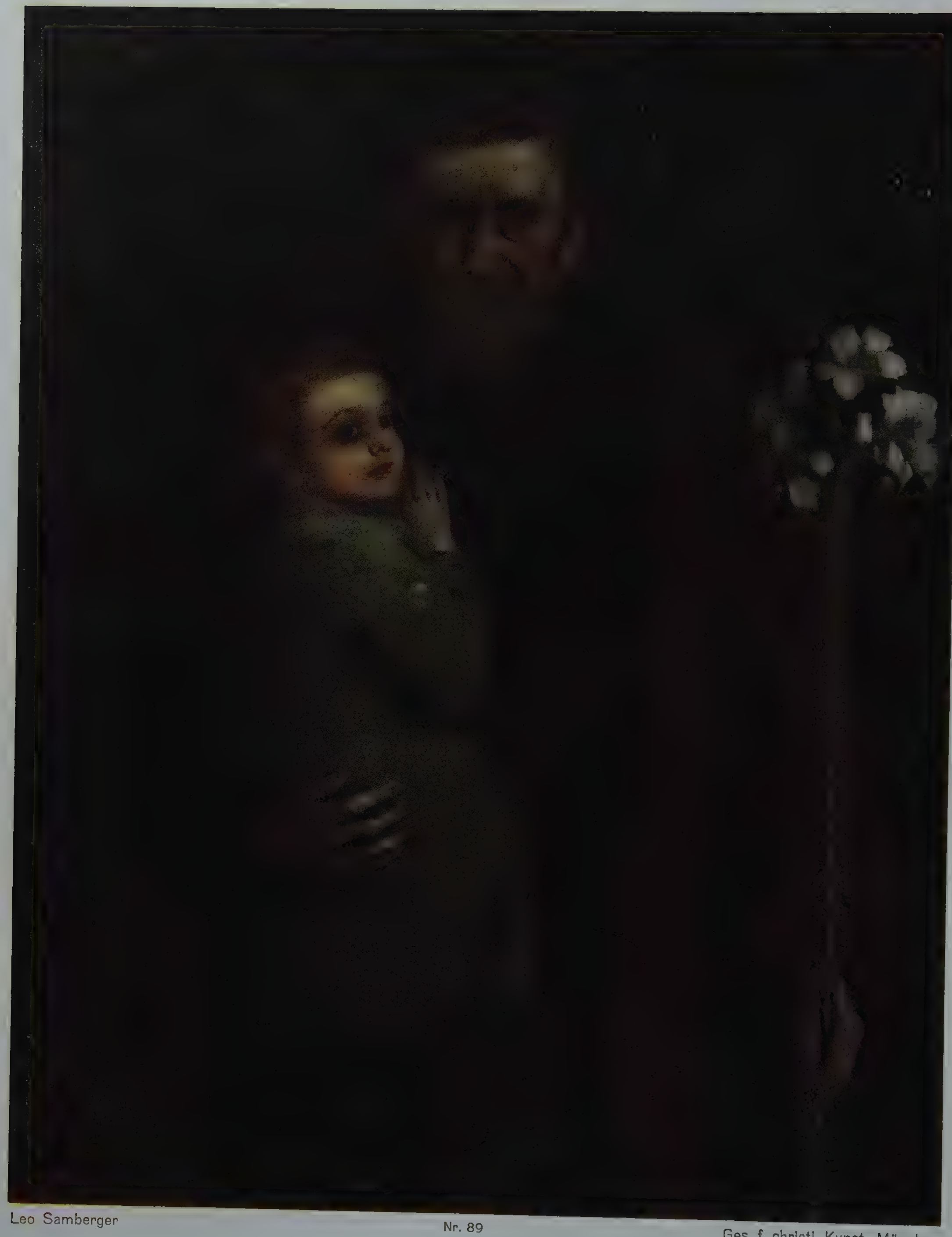
MONSTRANZ
Entworfen von K. Bräuer, ausgeführt von H. Grunfeld in Wien

danken stellt, in konfessioneller Animosität auszubeuten. Paul Weber bringt es fertig, in Melancholie und Hieronymus die Stimmung der beginnenden Reformation und des Protestantismus hineinzuinterpretieren. Die Melancholie soll verstanden werden aus der Zwiespältigkeit des Empfindens im Reformationszeitalter hervorgehend einerseits aus ängstlichem Festhalten an der alten kirchlichen Überlieferung, andrerseits aber aus einem sehnsüchtigen Hinüberschielen zu dem Wissen und der Erkenntnis freien Menschentums, zu welchem die scholastisch erstarrte Kirche unbarmherzig den Weg vertrat[1]. Und Hieronymus sei »wie eine Vorahnung der Tatsache, daß der wenige Jahre nachher erscheinende Befreier der deutschen Volksseele als eine der ersten und wichtigsten Aufgaben seines Lebens die Verdeutschung der ganzen Bibel in Angriff nahm[1]!« Es hätte sich empfohlen, die Phrase von der scholastisch erstarrten Kirche an Männern wie Nikolaus von Kusa zuerst auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Daß aber dieser große kirchliche Reformator a priori mit mehr Recht zur Erklärung von Schöpfungen aus dem Jahre 1514 herangezogen wird als Luther, ergibt sich schon aus chronologischen Gründen. Aber malen wir es uns einmal aus, welche Gestalt eine Gegenüberstellung von Vernunftwissenschaft und Theologie notwendig annehmen müßte im Sinne Luthers, dem es nicht unwürdig klingt, auch die menschliche Vernunft gegenüber dem Glauben mit dem von ihm viel gebrauchten Worte zu bezeichnen, das er beispielsweise Herzog Heinrich von Braunschweig gleich eingangs seiner Kampfschrift vom Jahre 1541 entgegenschleudert[2]. Wir werden dann dem neuestens zu besserer Einsicht vorgedrungenen Jenenser Kunsthistoriker beipflichten müssen, daß Luthers Stellung zur Kunst »nicht lebenspendend, sondern lebenhemmend gewirkt hat[3]«!

Die Grundidee der Dürerschen Stiche entstammt denn in der Tat der verpönten Scholastik und besagt, daß Vernunft- und Glaubenswissenschaft, Philosophie und Theologie selbständige Forschungsgebiete mit verschiedenen Wahrheitsquellen und eigentümlichen Forschungsmethoden darstellen. Und wie diese Grundidee so übernahm Dürer aus der christlichen Vorzeit auch den reichen Vorrat an bestimmt geprägten Symbolen für die verschiedenen Wissensgebiete in seine Melancholie. Neu führt er dagegen ein und zwar, wie die vorausgehenden Darlegungen erweisen wollten, aus dem Gedankenkreise des Nikolaus von Kusa, die Symbole für die mathematischen Spekulationen, und neu und sein eigenstes Werk ist die vollendete Art, mit der er einen lange handwerksmäßig behandelten, tiefsinnigen und abstrakten Stoff zu meistern versteht.

[1] P. Weber, Kunst und Religion, Heilbronn 1911, 60.
[2] Vgl. H. Grisar, Luther, Freiburg 1911, II, 223.
[3] P. Weber a. a. O. 91 u. 97.





Leo Samberger

Nr. 89

Ges. f. christl. Kunst, München

ST. JOSEPH



FRANZ DREXLER ECCE HOMO

STÄDTEBAU IN SÜD UND NORD

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Denken wir uns jemanden, der am Morgen eines Tages in einer süddeutschen Stadt auf dem Marktplatze vor einer Mariensäule gestanden ist und nun innerhalb desselben Tages von der Eisenbahn in eine norddeutsche Stadt geführt wird! In kurzer Zeit nach jenem Eindrucke des süddeutschen Marktplatzes steht er auf einem norddeutschen Markt, vielleicht im Angesicht einer Rolandsäule, die ihm von der selbständigen Gerichtsbarkeit und eigenwilligen Eigenart jener norddeutschen Stadt erzählt. Es bedarf keiner großen Übung im Erkennen der Wechselwirkungen zwischen Land und Leuten, im anthropogeographischen Denken, um aus diesem Vergleich zu sehen, wie dort eine Welt hingebenden Fühlens und überirdischen Sinnens und hier eine Welt des irdischen und eigenmächtigen Denkens einander gegenüberstehen.

Wenn unser Wanderer in verschiedenen norddeutschen Städten über die Stadtplätze wandert, so wird ihm namentlich im nordöstlichen Deutschland der Typus des sogenannten Ringplatzes auffallen, der jenen Gegensatz gegen süddeutsche Marktplätze sehr anschaulich versinnlicht. Ein großes Viereck, umgeben von mancherlei Arkaden, Gewölben usw., bedeckt mit Markthütten, in der Mitte vielleicht das Rathaus tragend, bildet ersichtlich die räumliche und seelische Mitte des städtischen Lebens, in ähnlicher Weise wie dort im Süden der Dom oder der weltliche Fürstensitz das Zentrum des Raumes und der Gefühle bildet. Der Typus des Ringplatzes ist hauptsächlich Schlesien eigen. Er zieht sich aber hinein bis ins östliche Sachsen, ebenso bis in die Mark Brandenburg und selbst bis nach dem österreichischen Schlesien und Böhmen, wo er beispielsweise noch in der dem Böhmerwalde zugelegenen Stadt Tauß sich wiederfindet. In einer Schrift über die Entstehung und Entwicklung der österreichisch-



WILHELM KRELING (MÜNCHEN) STUDIENKOPF

schlesischen Stadt Bielitz-Biala von Erwin Hanslick (in Bielitz erschienen) wird dieser Ring als der Keim aller mittelalterlichen Stadtgründungen bezeichnet, sodaß sich von diesem Zentrum aus die Straßenzüge zu den langsam erwachsenden Wällen und Toren der aufblühenden Stadt entwickelt hätten (ich entnehme dies einem Referat in der »Neuen Freien Presse« vom 8. November 1903).

Es ist für unsere Zwecke nicht belanglos, die Richtigkeit, ja selbst schon die Wahrscheinlichkeit dieser Darlegung zu bezweifeln. Die Gründung einer Stadt erfolgt nicht durch ein solches Entstehen eines Zentrums und durch die Entwicklung weiterer Züge von ihm aus. Bei einer im eigentlichen Sinn des Wortes gegründeten Stadt wird gleich von vornherein ein größerer Plan entworfen und verhältnismäßig rasch ausgeführt, wie wir es ja heute noch bei neu erstehenden Teilen unserer Städte und beim Aufschießen ganzer Städte auf Kolonisationsboden bemerken. Die Stadt des nordöstlichen Deutschlands, also Ostelbiens, ist gleich der Kolonisation jenes Landes durch den Deutschen Orden das Produkt eines raschen abgeschlossenen Handelns. Ein gemeinsamer Plan war bereits fertig und wurde überall dort zu gleichmäßiger Durchführung gebracht, wo man militärische, politische, kommerzielle Knotenpunkte schaffen wollte. Unter solchen Umständen ist der städtische Platz vielmehr eine negative als eine positive Erscheinung, in der Hauptsache ein ausgespartes Rechteck innerhalb jenes »Rostes«, der die ostelbische Stadtanlage kennzeichnet. Eine ziemlich große Einförmigkeit ist ihr dadurch von vornherein eigen.

Der süddeutsche Stadtplatz ist ein positiveres Phänomen. Er ergibt sich gleichsam als eine Folgeerscheinung und als ein integrierender Bestandteil jenes geistlichen oder weltlichen Zentrums der süddeutschen Stadt. Er ist keine offengelassene Lücke, sondern ein Gebilde für sich, und dadurch auch reich an Arten seiner Gattung, sowie an individuellen Variationen. Seine vielleicht höchste Steigerung erfährt er in jenen Platzgruppen, die sich in süddeutschen Städten um den besagten Mittelpunkt herum finden. Straßburg und ganz besonders Salzburg geben Beispiele dafür, und innerhalb des dem Süden ähnlichen Westens bietet uns die Stadt Aachen ebenfalls eine derartige Gruppe dar. Solche geradezu kunstvolle Bildungen müssen uns aber den Gedanken nahelegen, den allerdings auch einfachere Erscheinungen erzeugen können, daß das Gegenstück zur gegründeten Stadt, d. h. die gewordene Stadt, schwerlich das Ergebnis eines blinden Ungefähres sein kann. Die süddeutschen Stadtbaumeister haben wohl auch im Mittelalter genau überlegt, was sie taten; sie arbeiteten nur eben individueller und kunstvoller, als ihre norddeutschen Genossen. Dazu kam freilich auch die mannigfaltigere und zu reicherer Kunst drängende Eigenart des süddeutschen Bodens. Insbesondere die Hügelstadt und die Talstadt spielten hier eine größere Rolle, als im Norden; ihre Höhen und Abhänge stellen Aufgaben, die unter der Hand eines geschickten Baukünstlers zu wertvollen Bildungen führen können, allerdings unter der Hand eines ungeschickten bedauerungswürdige Künstelungen erzeugen, wie sich namentlich aus der Baugeschichte



JOSEPH ALBRECHT (MÜNCHEN) JOB (WANDGEMÄLDE, 4,50 m × 2,10 m)

Aus einem Zyklus von zehn Bildern für die Kathedrale in Green Bay bei New York



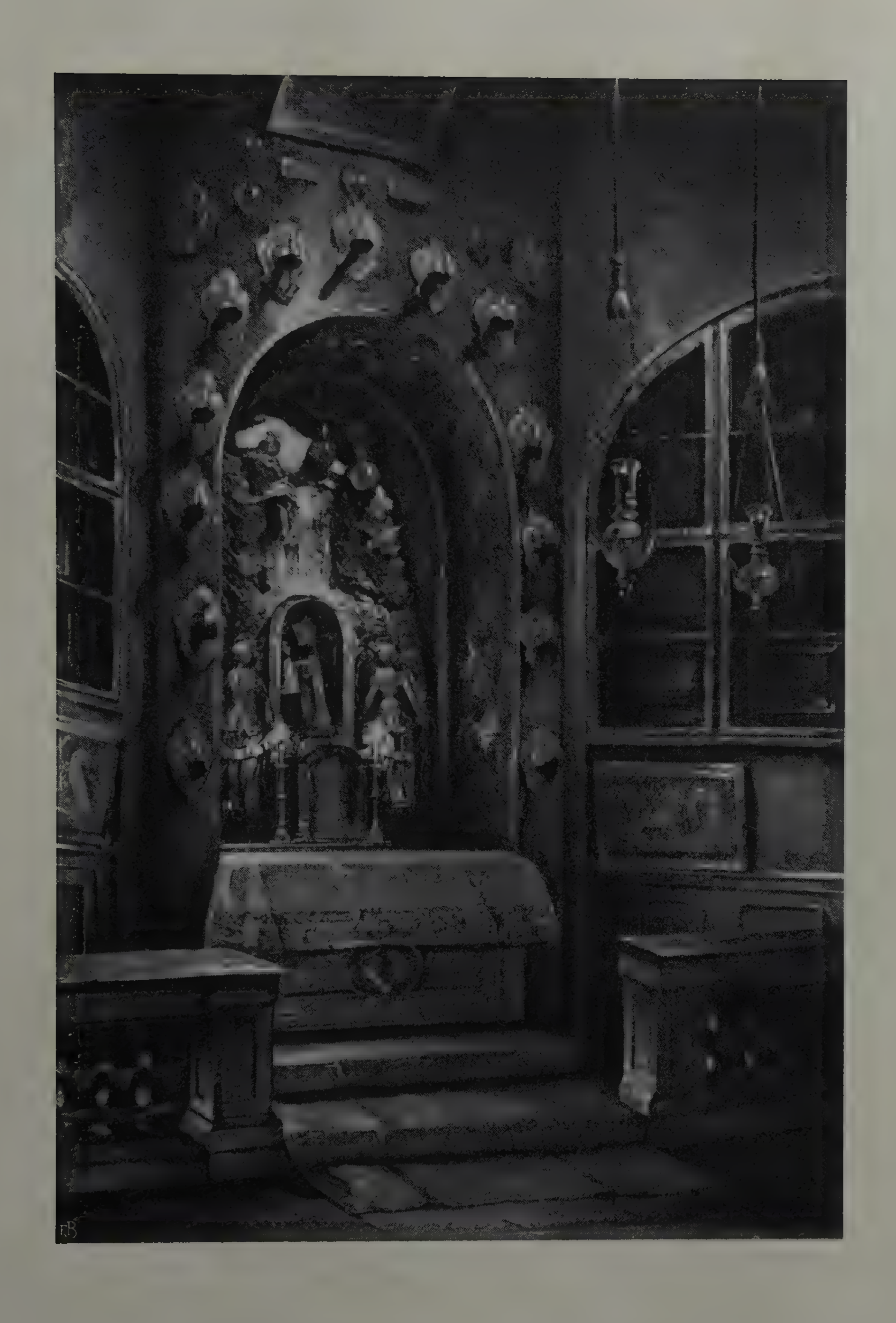
MICHAEL FEURER (MERZWEILER I. ELS.) GEBURT CHRISTI

Stuttgarts ersehen läßt. Es ist keineswegs nur ein geschmackloser Vergleich, wenn wir im norddeutschen Flachlande auch von einem »flachen« Rationalismus sprechen, der das dortige praktische und theoretische Leben beherrscht. Es ist zu billig, über ihn mit einem Bedauern hinwegzugehen; es ist notwendig, seinen Vorzug vor anderen Weisen des Denkens und Handelns anzuerkennen. Die sozusagen reine Vernunft, die in Norddeutschland auch über den Stadtanlagen waltet, besitzt den Vorteil, wertvolle Fortschritte schnell aufzugreifen und jener Verwahrlosung vorzubeugen, die sich im Gefolge des andersartigen süddeutschen Lebens leichter einstellt. Daß die norddeutsche Bauweise im großen ganzen praktischer sei, als die süddeutsche, könnte man aus dem verhältnismäßig guten Bestande norddeutscher Wohnungen erschließen.

Das jedoch, was wir als Rationalismus bezeichnet haben, ist keineswegs immer auch das Praktischste und speziell im Stadtbauwesen nicht immer das Günstigste für den Verkehr. Diejenige Weise des 18. Jahrhunderts, die wir am besten mit dem Ausdruck » Aufklärung « bezeichnen, hat im Stadtbauwesen geradezu auch unpraktisch gewirkt. Es ist hier nicht möglich, die ganze Stadtbaufrage aufzurollen. Nur darauf sei hingewiesen, daß das Bestreben, in städtischen Bauanlagen geometrische Figuren durchzusetzen, Mittelpunkte zu betonen und Peripherien zu markieren, weder ästhetischen noch einen anderen praktischen Wert, als den der Bequemlichkeit des Planentwurfes hat. Es läßt sich der optisch-ästhetische Grundsatz aufstellen, daß für unsere Anschauung im allgemeinen das Konvergente besser ist als das Divergente, und dementsprechend insbesondere das Konkave besser ist als das Konvexe. Vergleicht man nun süddeutsche Städte, namentlich der älteren Zeit, mit norddeutschen Städten, so wird man alles in allem hier mehr Divergentes und Konvexes, dort mehr Konvergentes und Konkaves finden und wird darin einen Hauptgrund erkennen, warum uns die süddeutschen Städte ästhetischer anmuten, als die norddeutschen.

HEINRICH TOLD (SARNTHEIN) FRAGMENT VON EINEM FRIES

Zu diesem Gegensatze gehören auch manche charakteristische Verschiedenheiten, deren Unterordnung unter ihn vielleicht nicht so bald einleuchtet. So der geschlossenere Eindruck, den süddeutsche Stadtbilder machen, gegenüber dem offe-



Ges. f. christl. Kunst,
o München o

WILHELM KRELING
HL. KAPELLE IN ALTÖTTING



FRANZ DREXLER (MÜNCHEN) ST. HUBERTUS
Relief, als Wandschmuck an einem Gebäude gedacht

neren und zerrisseneren von norddeutschen Städten. Ferner gehört hierher die Bedeutung eines in eine Mitte gestellten Bau- oder Bildwerkes, sei es eine Kirche inmitten eines Platzes, oder etwa eine Säule in der Achse einer Straße. Nicht nur, daß solche Aufstellungen den Verkehr hemmen: sie geben auch einen Anblick, der sich wesentlich aus konvexen Linien zusammensetzt und noch stärker den ästhetischen Nachteil von solchen trägt, als der bekanntlich immer benachteiligte Innenrand einer sogenannten Ringstraße. Richtig süddeutsch sind derlei Gebilde von Haus aus nicht. Daß dort, wo Bildwerke eine mittlere Stellung bekommen müssen, süddeutsche Stadtbaukunst die unvermeidlichen Nachteile besser zu behandeln weiß, als norddeutsche, sieht man auch an den städtischen Brunnen, wie sie den Süden reichlicher zieren, als den Norden. Hauptsächlich aber drängt sich uns dieser ganze Gegensatz in der Stellung der Kirchen auf. Sie sind »eingebaut«, wo die alte südliche Stadtbaukunst reiner waltet, und »freistehend«, namentlich aber »mittelständig«, wo die norddeutsche und ihr ähnlich die spezifisch neuzeitliche Weise waltet. Allerdings hatten die mittelalterlichen Kirchen fast immer einen sogenannten Umgang um sich, der aber vorwiegend nur für den Verkehr und fast gar nicht für den Anblick in Betracht kam. Eine solche Kirche ist keineswegs, wie die in die Mitte gestellte spätere und speziell norddeutsche Kirche, gleichsam eine Sklavin des um sie flutenden Verkehrs und ein Anstoß unseres Ausblickes. Gerade durch ihre Seitenstellung auf dem Platz, durch diese Absonderung vom Zug des mannigfaltigen Verkehres steht sie über ihm und beherrscht ihn räumlich wie geistig.

Einige anthropogeographische Einsichten dürften im Bisherigen bereits gewonnen sein. Wir erkennen unsere Deutschen wieder: den Süddeutschen mehr wie ein warmblütiges und heiteres, dabei individuell differenziertes Kind, reich an sinnlicher Anschauung; den Norddeutschen mehr als einen selbständigen, aber einem größeren Ganzen sich eher gleichmäßig fügenden, weniger individuellen Erwachsenen mit ebensoviel abstraktem Denken, wie sein südlicher Bruder konkrete Vorstellung besitzt. Danach ist es nicht verwunderlich, wenn das, was wir schöne Städte nennen, und insbesondere der variierte Reichtum an städtischen Schönheiten Süddeutschland m e h r eigen ist, als Norddeutschland. Jener Fülle schöner Städte, wie sie etwa angefangen von Straßburg oder von der hessischen Stadt Wimpffen am Berg im Westen bis weit nach dem österreichischen Osten sich aneinander reihen, steht nur ein geringerer Vorrat an norddeutschen Schönheiten gegenüber. Lübeck und Braunschweig, Danzig und Görlitz und wohl auch kleinere Städte wie etwa Sagan sind doch nur eine verhältnismäßig geringe Zahl von Rivalen der südlichen Schönheiten und im Grunde nicht ohne historische Abhängigkeit von den Traditionen des Südens und Westens.

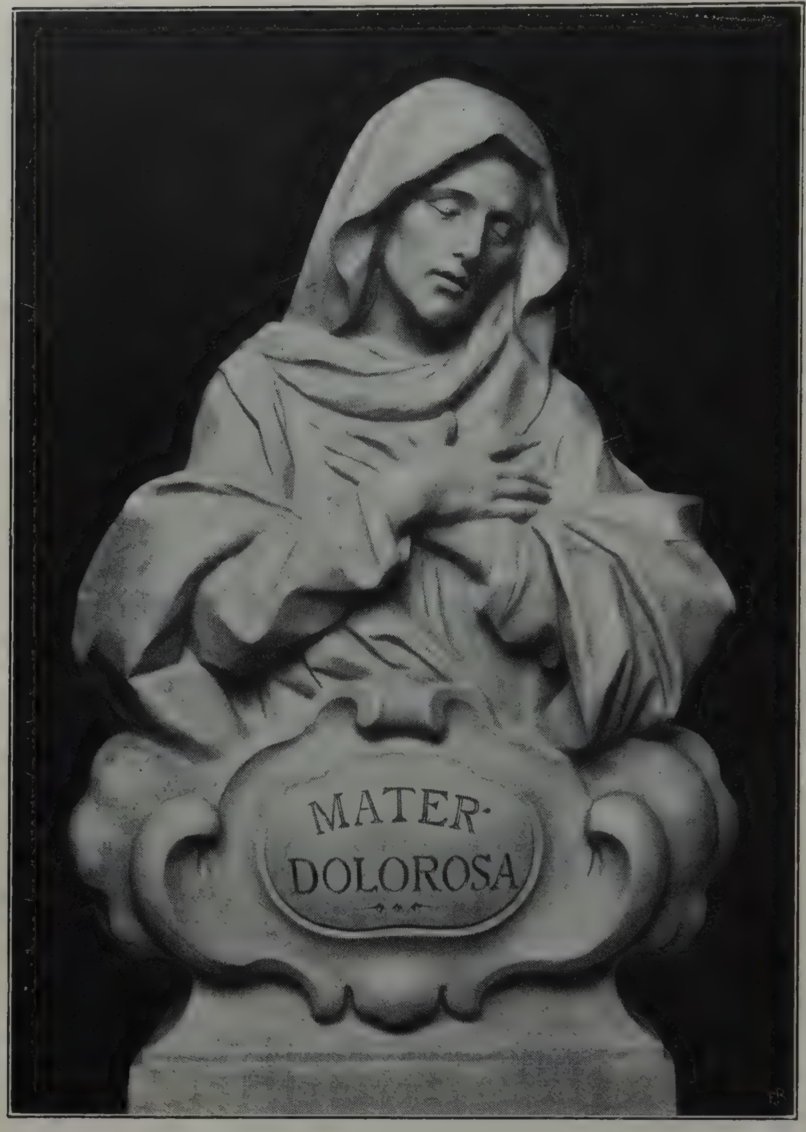
Die Rühmung der süddeutschen Städte durch Norddeutsche und durch Ausländer ist be-

kannt. Um so interessanter dürfte das neuerliche Urteil eines Amerikaners über deutsche Städte sein, das an ihnen ersichtlich andere Vorzüge findet, als die sind, die etwa Moltke in der für ihn schönsten Stadt, Wien, gefunden hat. Frederick S. Lamb berichtete in New York über eine Studienreise in europäischen Städten. Er wies seine Landsleute mit lebhafter Rühmung der deutschen Städte auf diese hin; den hauptsächlichsten Eindruck scheinen ihm dabei die großen Fortschritte und Verbesserungen gemacht zu haben, welche seit ein bis zwei Jahrzehnten die deutschen Städte bereichern. Man verstehe es hier, für ein jedes städtisches Problem die geeignetsten Techniker und Künstler heranzuziehen, und habe an der neuen Blüte des Kunstgewerbes eine besonders günstige Hilfe auch für architektonisches Arbeiten. Tatsächlich hat jener Amerikaner recht mit der Hervorhebung des letztgenannten Punktes. Die neuerliche Gleichordnung der sogenannten angewandten Künste neben den sogenannten freien Künsten hat das Aufblühen einer eigenen »Moderne« im Städtebau begünstigt, die nun als eine Errungenschaft unserer Zeit die künstlerische Bedeutung dieser Zeit mitbestimmt — allerdings leider noch ohne viel Erfolg ihrer gut praktischen Theorie in der Wirklichkeit unseres Städtewesens.



FRANZ DREXLER (MÜNCHEN) ST. FLORIAN
Relief, als Wandschmuck an einem Gebäude gedacht

Längst sind die Schönheiten deutscher Städte auch in der schönen Literatur zu einigem Ansehen gelangt. »Von allen den Winkeln und Gäßchen der Stadt« erzählt das alte Lied, das ganz gewiß eher in einer süd- oder mitteldeutschen Burgstadt, als in einer norddeutschen Flachstadt sein Vorbild gefunden haben wird. Die »Chronik der Sperlingsgasse« (die übrigens auf Berlin zurückgeht) und ihr Meister Wilhelm Raabe führen uns in ihrer Weise in deutsche Stadtheimat ein. Paul Heyses zwei bedeutendste Romane verstehen, uns die Schönheiten Münchens und selbst Berlins vorzuführen. Schlimm ist es jedoch mit der belehrenden Literatur unseres Städtewesens bestellt. Es fehlt fast überall an genügenden Plankarten und Beschreibungen der Städte; selbst der hier besonders verdienstvolle Baedeker tut darin noch zu wenig. Und erst ganz in den Anfängen liegt die Geschichte der Städte als architektonischer Körper. Die Anläufe, die dazu J. Stübben, besonders im »Zentralblatt der Bauverwaltung« 1895, genommen hat, verdienen Nacheiferung. Die wertvolle Zeitschrift »Der Städtebau« (Berlin, E. Wasmuth, seit 1904) ist mit Freuden als ein kritisches Organ gegenüber der Stagnation und gegenüber den vielen fehlgehenden Künstelungen in unserem Stadtbauwesen zu begrüßen. Beispielsweise hat der verstorbene Großmeister des modernen Städtebaues, Camillo Sitte, in einem durch die drei ersten Hefte gehenden Artikel »Enteignungsgesetz und Lageplan« gezeigt, wie leicht bei naturgemäßem Vorgehen ohne derlei Gesetze auszukommen ist; und was wir im vorigen über Kirchenbau gesagt haben, wird hier (in Heft 2 des I. Jahrgangs) durch einen Aufsatz von Fr. Wolff »Über die Stellung der Kirchen im Stadtplan« bestätigt und erweitert. Die ge-



FRANZ DREXLER (MÜNCHEN) MATER DOLOROSA
Als Nischenfigur gedacht, für Kirchen- oder Hauswand

Trotz dieser fremden Einflüsse haben sich die deutschen Länder auch im Städtebau selbständig entwickelt und unter einander differenziert. Um so bedauerlicher ist, daß jetzt mehr und mehr eine gegenseitige Abschleifung beginnt, daß ein mittlerer Typus entsteht, der gleichsam verzehrend wirkt. Es ist dies namentlich eine Folge davon, daß ein gerade im Städtebau besonders verderblicher Fehler immer und immer wieder gemacht wird: die Vernachlässigung der gegebenen lokalen Verhältnisse, deren Berücksichtigung und künstlerische Verwertung gerade zum Nützlichsten und Schönsten im städtischen Leben führt.

* * *

Seit diese Zeilen geschrieben waren, hat die Sache des Städtebaues einen Aufschwung genommen, der seinerzeit kaum zu ahnen war; und speziell die gegenseitige Abschleifung setzt sich mehr nur im Sinn einer immer weiteren Verbreitung fruchtbarer Grundsätze fort, zu denen gerade auch die Berücksichtigung und Verwertung lokaler Besonderheiten gehört.[1]) Einigermaßen ist ein strafferer norddeutscher und ein loserer süddeutscher Zug bemerkbar. Im ganzen scheinen allerdings norddeutsche Auffassungen vorzuherrschen.

Nachdem nun die Städte-Ausstellung von 1903 zu Dresden mehr nur die soziale Seite der Sache behandelt hatte, haben sich jetzt die gesamten Interessen für unser Gebiet zusammengefunden in der Allgemeinen Städtebau-Ausstellung, die 1910 durch einige andere Städte wanderte.

nannte Zeitschrift würde uns allerdings noch mehr erfreuen, wenn sie ihre Interessen über das mehr nur Technische noch mehr auf das eigentlich Ästhetische und besonders auch auf das Historische und Anthropogeographische ausdehnte. Beispielsweise ist es wichtig, die fremden Einflüsse in verschiedenen Partien Deutschlands festzustellen. Dem niederländischen Einfluß, der im Norden und Osten waltet und bis nach dem südlicheren Hanau, vielleicht sogar bis nach München gedrungen ist, steht im Süden und Westen römischer und romanischer gegenüber, mit einigen Verzweigungen des italienischen nach südlichen Partien des deutschen Ostens.

[1]) Die Veröffentlichung des lange vorliegenden Aufsatzes verzögerte sich leider infolge Raummangels. D. R.





FRANZ DREXLER (MÜNCHEN) GRABFIGUR
Seitliche und Vorderansicht

Für unsere Interessen fällt vor allem und in betrübender Weise die Gleichgültigkeit der beteiligten Personen und Leistungen gegenüber aller religiösen Kunst auf. Wie weit dabei eine Vorherrschaft des Nordens mitspielt, kann hier nicht gut erörtert werden. Aber jedenfalls fehlt nahezu ganz jene Durchdringung des öffentlichen Lebens, zumal der Straßen- und Plätzegestaltung, mit religiösen Motiven, die auf katholischem Kulturboden heimisch ist oder war. Namentlich ist kein Interesse an dem Kleinwerk von Kapellen und Kapellchen, von Devotionsplastik, von Bildstöckchen u. dgl. m. vorhanden. So gut wie aller fromme Sinn zieht sich auf wenige größere Kirchengebäude zurück; und dieser Rückzug wird auch für Südeuropa, ja selbst für Südamerika bemerkbar.

Nun mag ja immerhin so oder so mehr geleistet werden, als es scheint; aber gerade daß es nicht recht hervortritt, ist auffällig und kennzeichnet auch jene Ausstellung in wohl allen ihren Teilen. Sie war »weltlich«; und sie bemühte sich gewiß auch mit Recht um den Gewinn eines getreulichen Anschlusses an die Natur, speziell an die Bodengestaltung und Umgebung der Städte. Dazu trat in einer erst recht erfreulichen Weise die soziale Fürsorge, und zwar nicht nur durch den Typus des Einfamilienhauses, sondern auch durch gut reformatorische Typen von »Freilufthäusern« u. dgl.

Am ehesten kam Religiösem das Interesse für die Stellung der Kirchengebäude im Gesamten des Bebauungswesens entgegen. Allerdings hat die Ausstellung dafür nicht etwa

— wie es in der Literatur über dieses Gebiet doch schon geschehen ist — durch eine eigene Abteilung gesorgt. Vielmehr musten wir die verschiedenen Abteilungen so durchwandern, daß wir aus andersartigen Themen und Materialien heraus die wenigen Spuren jenes Interesses aufzusuchen hatten. Insbesondere sind es Bestrebungen und Leistungen zum Umbau irgend eines Stadtteiles, die auch für die Einfügung der Kirchen wichtig werden. Die sonstigen Lieblingsprobleme von heute könnten auch Gelegenheit zu eigenartiger Religionskunst geben, versäumen sie jedoch fast immer.

So wanderten wir, im übrigen mit viel Freude über nützliche und angenehme Fortschritte, an den Materialien vorbei, welche die Anlage eines Grüngürtels um große Städte (Wien, Berlin, Boston) zeigen; wir verfolgten die Wettbewerbe für Groß-Berlin und für andere Städte mit stillen Wünschen, daß all diese Fortschrittskraft nicht bloß »technisch« bleiben möge; wir betrachteten die Entwürfe für Platzgestaltungen in Wien (Karlsplatz und neuer Rosenkranzplatz), in Lübeck, Chemnitz, Nürnberg, Köln und nicht zuletzt in Stockholm sowie sonst in Schweden; wir überblickten manches von den anerkannten Fortschritten Münchens, einschließlich seiner Friedhöfe (vgl. unser Heft 9 des VI. Jahrganges), und lernten auch anderswo die schönen Entfaltungen der Friedhofskunst kennen. Auch die topographischen, statistischen und anderen Unterlagen der Baupraxis begrüßte man gern. Endlich die »Gartenstädte« aus England und Deutschland! In ihnen scheinen die meisten der bisher gesponnenen Fäden zusammenzulaufen — und zwar ersichtlich mit der ausgeprägtesten Tendenz des rein Weltlichen.



FRANZ DREXLER SALVE!
Dekoratives Relief über einer Tür u. dgl.

EUGEN BRACHT UND SEINE SCHULE

Eine Studie von OSCAR GEHRIG

Eugen Brachts Feier des siebzigsten Geburtstages zog im Sommer des Jahres 1912 unstreitig das Interesse der weitesten Kunstkreise auf sich. Zu Ehren des Meisters hat man in dessen zweiter Heimat, Darmstadt, eine große Jubiläums-Ausstellung veranstaltet; über 400 Werke, Ölgemälde, Aquarelle, Radierungen und Zeichnungen in Stift und Tusche sind als Spiegelbild seines gesamten Lebenswerkes auf der Mathildenhöhe vereint worden. Bedenkt man die seelische Stimmung Brachts, der sich selber als den glücklichsten Menschen bezeichnen möchte, und verfolgt dann an Hand seiner zahlreichen und vielgestaltigen Werke sein Werden und Wollen, so fallen einem wohl die Worte ein, die einst Caspar David Friedrich an Philipp Otto Runge geschrieben hat: »Die Kunst mag ein Spiel sein, aber sie ist ein ernstes Spiel.« Bracht hat nicht das Zeug in sich zu dem köstlichen, deutschen Philister im besten Sinne des Wortes wie sein ehemaliger Mitschüler Thoma, er ist auch nicht zu vergleichen mit dem stiernackigen Grübler und Experimentator Böcklin, dessen künstlerisches Prinzip ausschließlich in ihm selber liegt und mit dem er, ohne von ihm nur einen Schritt bereitwillig abzuweichen, steht und fällt. Und doch saßen alle drei einst zu Füßen desselben Lehrers. Bracht setzt zehn Jahre im künstlerischen Schaffen — wohl nicht im Streben und Aufnehmen — aus und wird Kaufmann. Die beiden anderen bohren weiter, sie ringen schwer; sie dürfen aber nicht nachgeben, soll das nur an ihren Geist gebundene, nur einmal wiederkehrende Gesetz entwickelt und zum Abschluß gebracht werden. Hier liegen spezielle Kunstwerte vor; Bracht ist allgemeiner. Die anderen stehen ordnend über der Welt als dem Material ihrer persönlichsten Gestaltung. Bracht läßt sich aber mehr von dieser Welt tragen und er schaut auf sie hin zum Vergleiche mit der von ihm in seiner Kunst geschaffenen; diesen Vergleich kennen die anderen nach Vollendung der künstlerischen Tatsache nicht



FRANZ DREXLER (MÜNCHEN) MADONNA MIT KIND
Als Schmuck der Außenwand eines Gebäudes, Hofes usw. gedacht

Stammeszugehörigkeit zur deutschen Rasse, die trotz des und bei dem Vertiefen in die konträrsten Landes- und Landschaftscharaktere immer wieder bei ihm wohl in verschiedenartiger Äußerung durchbricht. Vielleicht war es auch ein wechselvoller deutscher Zug in ihm, daß er einmal durch klein wirkende, fast ethnologische Staffage seiner Landschaft, statt sie im Ausdruck und Charakter zu verstärken, den vielgerühmten Wesenszug von Größe und Wucht nahm. Der Umschwung seiner künstlerischen Auffassungs- und Gestaltungsweise, seines Verhältnisses zu dem, was man Natur nennt, mußte in ihm gerade bei seinem Streben, den Schritt der Kunst nach vorwärts mitzutun bei Erfassen der zeitweiligen Daseinsbedingungen ohne Ausschaltung des sozialen Elementes, auch einen Wechsel in der Motivwahl als Ausdruck des impressionistischen Prinzips der Zuständlichkeit im Weltganzen hervorbringen und das führte ihn vom schlichtesten Motive am Bach, auf der Heide, im Tal oder auf der Höhe gerade hin zum Industriebild. Beides sind nur Ausschnitte aus einem Stück Welt, beim einen stilles Walten und Werden, beim andern mechanische Umwälzung, Kampf der Materien und ihrer Formexistezen. Jetzt sind die Menschen im Industriebilde keine Staffage mehr, sondern integrierender Teil des stofflichen Ganzen, dessen Wogen und Walten in sich selbst dem Bilde fast schon wieder einen mystischen Hauch vom unabänderlichen Werden und Zerstörtwerden gibt im Gegensatz zu dem früheren pathetischen Romantizismus, der mit seinen naturalistischen Requisiten nur allzuleicht illusionistische Theatereffekte erzeugt. Trotzdem Bracht heute als Landschafter zweifellos eine der markantesten Künstlerpersönlichkeiten ist in deutschen Landen, hat uns die Analyse seines künstlerischen Wesens, Schaffens und Werdens gezeigt, daß er das nicht als epochemachender Führer oder Pfadfinder im Reiche der modernen Kunst sein kann, sondern vielmehr

mehr[1]). In den siebziger und achtziger Jahren war Bracht ein »typischer« und bald geschätzter Vertreter seiner Zeit; in den letzten zwei Jahrzehnten war er wieder einer der besten Landschafter im modernen Sinne. Vorher war, wie er selbst sagt, zuerst der Gedanke da, dann kam die Kunst durch die Form und dann erst die Farbe; da macht ihn der Erfolg stutzig. Diese eine Stunde war das Schaffen eines siebzigjährigen Lebens allein schon wert. Als Gegensatz zu dem künstlerischen Hintereinander, kam vor der Natur und mit der Farbe der Wille zur Einheit des künstlerischen Schaffens und damit des Kunstwerkes in seiner Anschaulichkeit. Demgegenüber, also dem Werdegang der künstlerischen Erzeugung in ihm, sind jetzt vielleicht alle seine Züge zur Größe und Wucht, der Heroismus, die romantische Pathetik gleich neben der späteren Schlichtheit bloß ephemerer Natur, ein Ausfluß seiner

[1]) Abb. s. IV. Jgg., S. 10—12.



RÖTELZEICHNUNG VON FERNAND KHNOPFF (BRÜSSEL)

als einer, der mit besonderem Nachdruck das Wesen und die Aufgabe der Kunst, wie sie die Welt von heute für sich passend oder notwendig erkennen muß, auffaßt und betont; und darum konnte er ja im Laufe seines langen und reichen Schaffens auch die urplötzliche Wendung eintreten lassen, wie gerade vor etwa einem Vierteljahrhundert von der gegenständlichen, gedanklich-naturalistischen Kunst zu einer fast rein malerischen und farbigen Auffassung und Gestaltungsweise. Seine oben angeführte Stellung innerhalb der modernen Kunst befähigt ihn wohl mehr als manchen ganz Großen von heute zum akademischen Lehrer.

Das Resultat der Schule muß dafür ja den Beweis erbringen. Wie gefährlich ist es oft für den Lernenden, unter den Augen eines — sagen wir — Stilbildners und im Hinblick auf diesen, sich in dessen Art und Technik einzuleben, was meist, nur zuungunsten selbständiger Auffassung, Durchführung und des Vermögens, sich übers letzte Gestaltungsgesetz Rechenschaft geben zu können, auf einem beträchtlichen Maße äußerer Stilinponderabilien beruhen kann, während das Rezept und der Schlüssel zur Durchführung des künstlerischen Motives jeweils nur als einmal Gegebenes im Meister selbst liegt. Bis sich dann einer abseits vom Lehrer erst wieder selbst gefunden, frei gemacht hat und zur Erkenntnis der für ihn allein notwendigen künstlerischen Sprachform und des Inhalts gelangt ist, hat er oftmals manch wertvolles Entwicklungsjahr vergeuden müssen. Ich glaube, davon darf man bei der Brachtschule nicht reden. Die Gesamtheit der Schulwerke weist dafür von vornherein schon zu viele Variationen auf und der Rückschluß auf den Lehrer selbst führt zugunsten dessen zu einem erfreulichen Urteil über seinen künstlerischen Umfang und die weitgehende Freiheits-



FRANZ CLEVE CRUCIFIXUS

bemessung je nach Befähigung des Lernenden, die sich vor dem Schüler im rechten Augenblicke auf ihr neutrales Gebiet zurückzieht. Das gilt von der Auffassung, dem Vortrag und der Motivwahl derer, die Bracht, den Landschafter, zum Lehrer haben, wenn dann auch naturgemäß sich die meisten von ihnen als Landschaftsmaler bekennen.

Nur bei einem kleinen Teil der Werke seiner Schüler wird man die direkte Fühlung, besonders in technischer Hinsicht, mit dem Meister noch herausmerken können. Die einen schlagen den Weg nach einfacher monumen-



FRANZ CLEVE HERZ JESU

Holz. — Spitalkirche in Wemding

zu legen, die Gegenstände in bloßer Zuständlichkeit gegeben vor uns farbig als Teile des Lichtganzen auflöst, verraten die Werke der Brachtschule verhältnismäßig viel Komposition und Beziehung der Hauptmotive zur Bildgrenze; der Raum wird nicht mehr allein durch reinfarbige Werte bestimmt, sondern die Silhouettierung der Farbflekke selbst spricht zur kompositionellen Klärung schon wieder ein starkes Wort mit. Und da führt der Weg diese Kunst allmählich zu den jüngsten Bestrebungen und Zielen hin, stellt somit schon eine Verbindung zwischen dem nach und nach überwundenen Impressionismus zu einem fast etwas romantisch angehauchten Expressionismus unserer Tage als reiner Ausdruckskunst hinüber, wo heute van Gogh und bald auch Böcklin, so paradox es vielleicht klingen mag, wieder immer mehr zur Geltung kommen in dem künstlerischen Widerstreite unserer Tage.

Der Weg vom Impressionismus über die Romantik zum Mystizismus ist so nah, daß er heute schon mehr denn einmal von einzelnen Künstlern innerhalb eines Menschenalters beschritten worden ist, das gilt

taler Vereinheitlichung des künstlerischen Themas in der malerischen Fläche ein, die anderen vertiefen sich bei ihrer Freude am detaillierten Inhalte der Natur in deren bescheidenste, kleinste Wesensteilchen und entbehren bei gesundem Realismus nicht eines fast köstlichen deutsch-romantischen Zuges; andere zuletzt — und das sind wohl auch die bedeutendsten Brachtschüler — befassen sich mit dem Gegenständlichen nur insoweit, als es für sie rein malerisch-farbige Werte in sich birgt und bauen mit impressionistischen und zum Teil rein luministischen Mitteln die Natur und das Walten in ihr vor uns auf; ich sage b a u e n; denn im Gegensatze zum reinen Impressinismus, der zufällige Raumausschnitte, ohne Wert auf Komposition innerhalb der Bildfläche und Bildbegrenzung

nicht zuletzt z. B., was farbige Gestaltung anlangt, auch von einem Manne wie Max L i e b e r m a n n. Und wir sehen hier klar, wie sehr die Kunst ein Ausdruck ihrer Zeit und Lebensverhältnisse sein muß, sofern sie nicht bloß Nachahmung oder Technik ist, sondern auch nach Erkennen strebende Wissenschaft und ein ernstes philosophisches E x t r a k t d e s L e b e n s. Mit »G e f ü h l« ist da nicht viel anzufangen und hinter vieler, scheinbar inhalt- und geistloser Kunst von heute steckt oft mehr Denken, Rechnen und Zeitphilosophie, als bei manchem vielbewunderten Kolossalwandgemälde, auf dem ein ganzer Hexensabbath von Dingen dargestellt ist, die weder gegenständlich noch in der Darstellung mit der Kunst etwas zu tun haben.

Gehen wir zum Schluß noch auf die Lei-



FRANZ CLEVE
CHRISTUS DER KINDERFREUND

Gips

stungen der Brachtschüler ein, deren es selbst schon wieder eine beträchtliche Anzahl von Meistern gibt mit Namen von gutem Klang und höchst persönlichem Können. Naturgemäß sind es meistens Landschaftler, während die Figurenmalerei von ihnen fast nur in Verbindung mit der Landschaft gepflogen wird. So z. B. Professor Dettmann in Königsberg, der mit schweren Farbtönen und starken Kontrasten sonnige Probleme in seinen Bildern zu lösen sucht. Der gesundkräftige Maler Hans Hartig mit seinen technisch so trefflichen und räumlich so fein differenzierten Stücken darf sich ruhig einem Tiermaler O. Frenzel an die Seite stellen oder dem jetzt in Florenz schaffenden Felix Krause, dessen satte, Schönheit heischende Farbe und strenges Erfassen der malerischen Form oft fast atmosphärische Wirkungen erzielen, wie wir sie in ihrer Wasserklarheit nur auf Bildern Segantinis sehen. Landschafter wie Modersohn, einer deren von Worpswede, und Kayser-Eichberg sind uns in ihrer Art längst bekannt, wie auch die trefflichen Meister Langhammer, Schlichting, Altenkirch, Hans Licht, der Graphiker Hirzel u. a. m. Zu den bekanntesten Brachtschülern gehört auch Richard Kaiser, dessen brillierende, leichte Technik und die in ihrer Schönheit fast schon eigenartige Farbe mit dem süßen, romantischen Einschlag ohne Einbuße der Kraft seinen Bildern einen so eigenen Reiz verleihen (Abb. S. 141). Das waren wohl lauter Schüler aus Brachts Berliner Zeit; wie viele junge Kräfte reihen sich nun schon den gereifteren an, seit der Meister im Jahre 1902 sich nach Dresden gewandt hat. Zur Feier des siebzigsten Geburtstages des Berlin-Dresdener Lehrers haben sich die Schüler vereinigt, um ihren Meister durch eine große Gesamtausstellung zu ehren, die dann auch in Dresden, am Geburtstage Brachts, eröffnet wurde. Von da wanderte sie durch verschiedene deutsche Kunststädte wie München und Karlsruhe. Sie bildete ein recht interessantes Gegenstück zu der Eugen Bracht-Ausstellung in Darmstadt. Wichtig bleibt bei der Schülerausstellung vor allem die Erkenntnis einer denkbar günstigen Freiheit und Entwicklungsmöglichkeit innerhalb der Brachtschen Schule. Leider krönte kein einziges Werk von der Hand des Meisters selbst als Mittelpunkt oder Vergleichsobjekt die Ausstellung seines künstlerischen Nachwuchses.



WILLY ERB UND LUDWIG SONNLEITNER

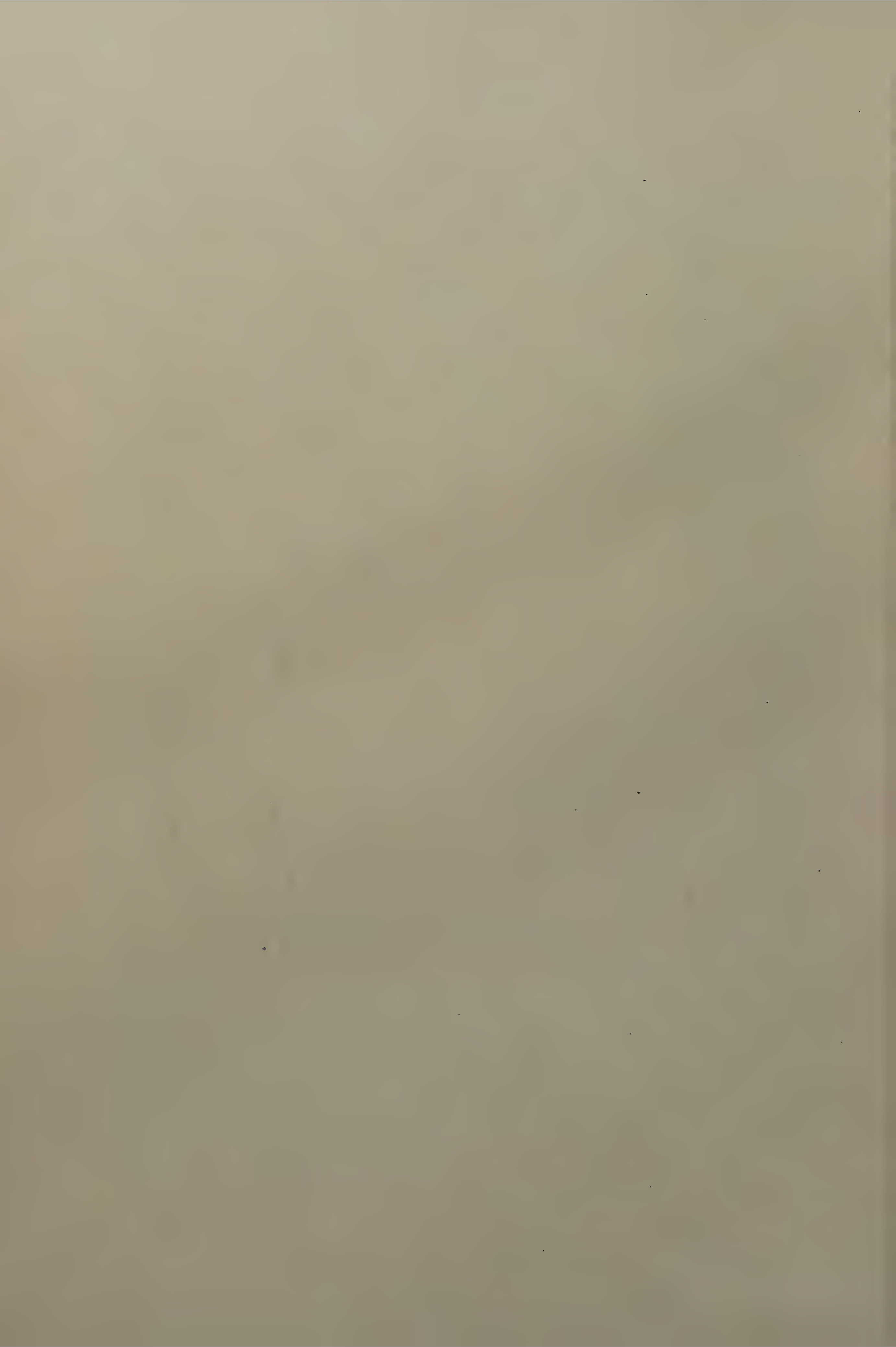
EHRUNG

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst blickte am 4. Januar d. Js. auf eine zwanzigjährige Wirksamkeit zurück. Bei diesem Anlaß wurde ihr langjähriger I. Präsident, der nunmehrige bayerische Ministerpräsident Dr. Georg Freiherr von Hertling zum Ehrenmitglied ernannt und wurde ihm eine künstlerische Ehrengabe überreicht. Exzellenz Freiherr Dr. von Hertling ist das erste Ehrenmitglied der Gesellschaft; bei ihrer Gründung übernahm er das Amt des I. Präsidenten, wodurch erhebliche Hindernisse beseitigt wurden. Im Schreiben, das die Vorstandschaft bei seiner Ehrung unterm 4. Januar d. Js. an ihn richtete, heißt es u. a.: »Siebzehn Jahre haben sich Ew. Exzellenz mit vorbildlicher Hingebung als I. Präsident in den Dienst der Gesellschaft gestellt; Schwierigkeiten fanden Ew. Exzellenz auf dem Plane, neue Aufgaben hatten in Ihnen einen verständnisvollen Förderer, an Ihrer Seite und unter Ihrem Vorsitz wurden die Arbeiten der Vorstandschaft zum Genuß. Die Gesellschaft hat allen Grund, Ew. Exzellenz stete Dankbarkeit zu bewahren.« Die Ehrengabe besteht in einer Bronzegruppe von Bildhauer Franz Schildhorn, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. (Abbildung im VII. Jahr-



FRANZ CLEVE (MÜNCHEN) KREUZIGUNGSGRUPPE

Auf dem Friedhof zu Kevelaer, entstanden 1912





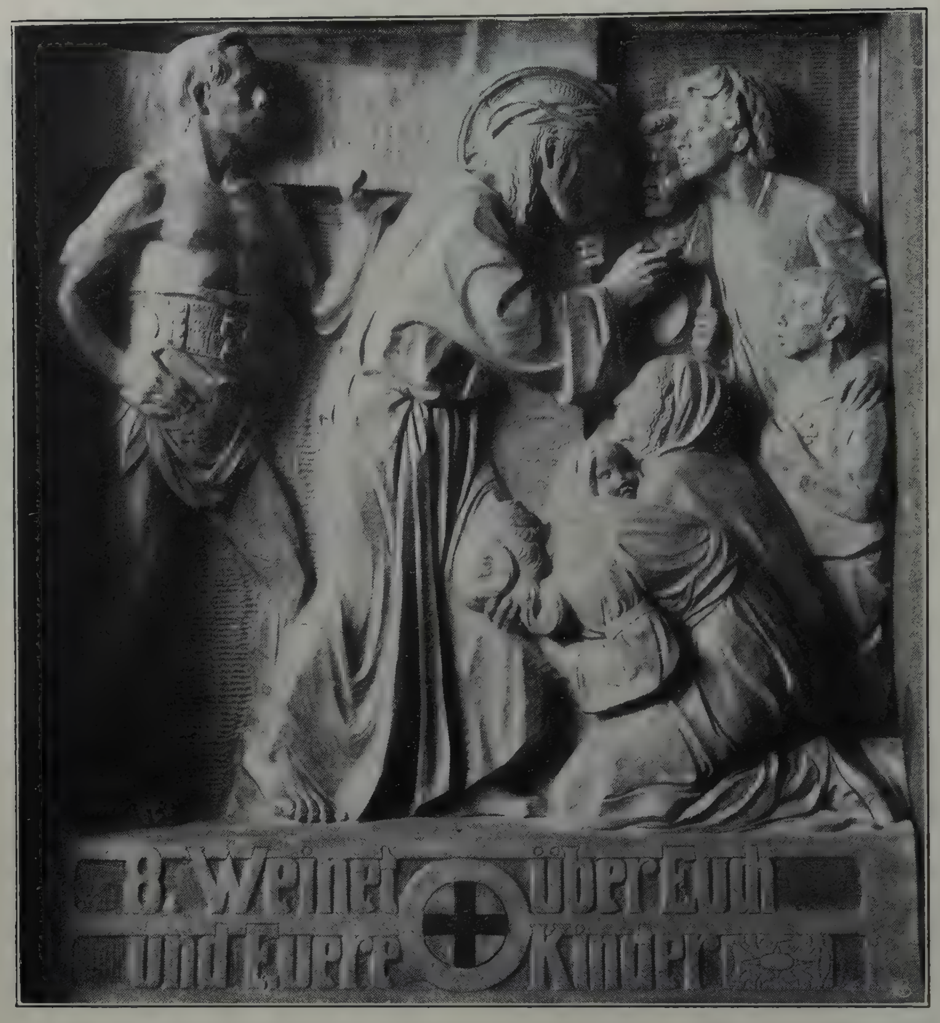
PAUL ONDRUSCH JUN. (LEOBSCHÜTZ IN SCHLESIEN) IX. STATION
Aus dem Kreuzweg für Georgenberg in Oberschlesien

gang, Seite 189, dieser Zeitschrift.) Das Werk war 1911 wegen seiner künstlerischen Vorzüge als Eigentum der Gesellschaft erworben worden.

EINE UNZUTRÄGLICHKEIT

Auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst haben wir immer noch einige Mißstände zu beklagen, die viele Bitterkeit erzeugen. Auf einen derselben sei hier nachdrücklich hingewiesen, da er bald für Künstler, bald für Besteller, häufig für beide, unangenehme Folgen zeitigt. Er betrifft die Fertigung von Skizzen und Entwürfen ohne vorherige Abmachungen über den Kostenpunkt (vgl. VIII. Jhrg., S. 338).

Der Anfragende, der sich mit dem Gedanken trägt, einen Auftrag zu erteilen, nimmt gerne den Standpunkt des wählerischen Kunden ein,

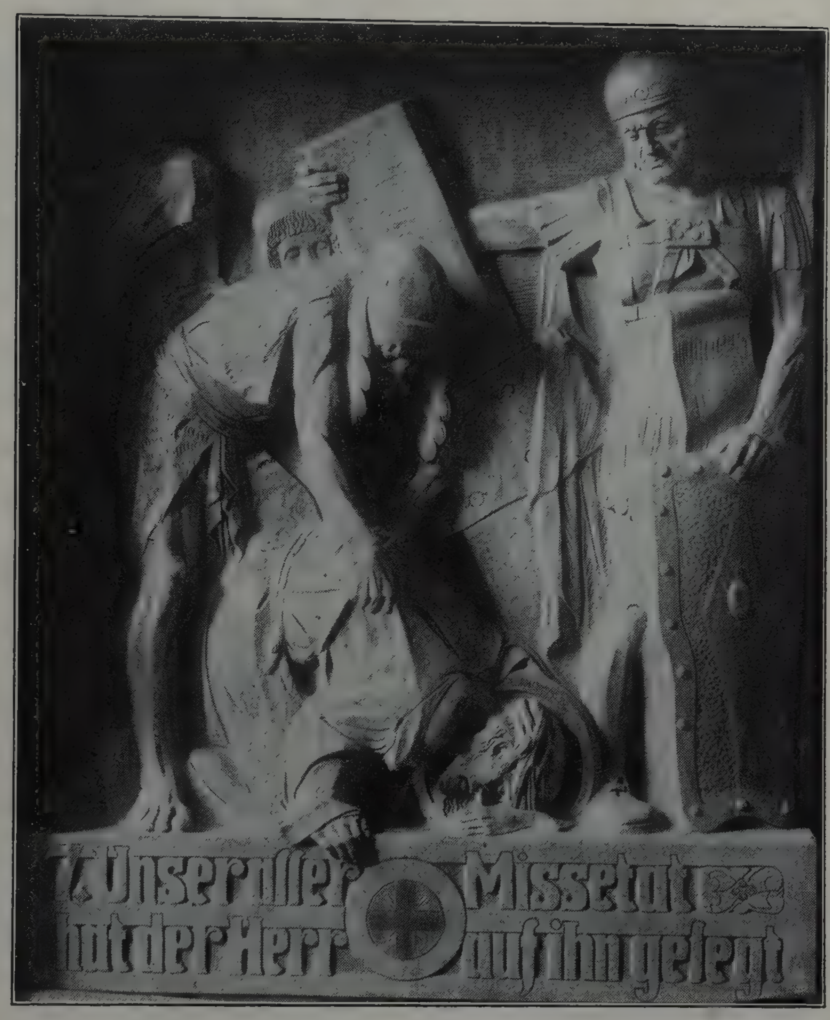


LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) JESUS UND DIE FRAUEN
Aus dem Kreuzweg für Büchold (U.-Franken)

der von einem Kaufmann zum andern geht und sich alles mögliche zur Ansicht vorlegen läßt, um schließlich nichts zu kaufen. Dabei meint er: wenn ich dem Künstler kein Werk abnehme, habe ich auch keine Verpflichtung gegen ihn. Er bedenkt nicht, daß ihm der Künstler schon durch das bloße Vorzeigen von Entwürfen geistige Werte liefert und ihm durch Fertigung von Skizzen erst recht eine Arbeit, oft eine höchst wertvolle, leistet. Auf der andern Seite hält es der Künstler für selbstverständlich, daß der Arbeiter seines Lohnes wert ist. So kommt es, daß man die immer heikle und oft auch schwierige Frage nach der Entschädigung des Künstlers unterläßt. Der Besteller sollte sich aber stets mit voller Offenheit über seine Absichten aussprechen, wenn er einen künstlerischen Entwurf verlangt. Er muß sich erklären, ob er dem Künstler, mit dem er in Verbindung tritt, bestimmt den Auftrag zuwenden will, oder ob es ihm darum zu tun ist, eine Art Probestück über des Künstlers Leistungsfähigkeit zu erhalten, oder ob er nur unverbindlich Lösungsversuche erlangen möchte, auch darüber muß er sich aussprechen, ob er sich in der gleichen Sache auch an andere Künstler wenden will bzw. schon gewendet hat und mit welchem Ergebnis es geschah. Im letzteren Falle wird ein Künstler, der etwas auf seinen Stand hält und kollegial empfindet, sich für gewöhnlich nicht weiter auf die Angelegenheit einlassen dürfen. Entwürfe als eine Art Probearbeit zu verlangen, ist mindestens überflüssig; denn wer in der Kunst nicht viele Erfahrung besitzt, versteht einer unfertigen Arbeit doch kein richtiges Urteil zu entnehmen; dafür tut er besser,

die ausgeführten Werke anzusehen oder sich bei Kundigen einen Rat zu holen. Verpflichtet sich der Auftraggeber, dem Künstler, von dem er Entwürfe wünscht, treu zu bleiben, so kann eine gegenseitige Aussprache über den gedanklichen Inhalt und anderes, was in Betracht kommt, dem Künstler die Vorarbeiten und die Herstellung des endgültigen Entwurfes beträchtlich erleichtern und eine schließliche Verständigung beschleunigen. Wider Willen von einem Ungerufenen aufgedrängte Projekte beachte man lieber nicht. Aber jeden Entwurf, den man selbst veranlaßte, muß man bezahlen. Um einer Rechtsunsicherheit vorzubeugen und nicht zu Schaden zu kommen, sollen beide Beteiligten ihre schriftliche Korrespondenz sachlich fassen und aufbewahren, und außerdem ihre Abmachungen in aller Form schriftlich festlegen. Dadurch wird zwei Übeln die Türe verschlossen: einerseits bleibt der wirtschaftlich oft schwach gestellte Künstler vor Ausnützung bewahrt, anderseits wird der Besteller, dem nicht selten die Erfahrung und Einsicht mangelt, vor nachträglichen Überforderungen geschützt. Man bespreche sich bindend über das, was der Künstler zu bieten und der Auftraggeber entgegen zu leisten hat, und dann halte man sich daran. Wer nicht selbst Bescheid weiß, erkundige sich an richtiger Stelle, aber nicht erst, wenn es zu spät ist.

S. Staudhamer



LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) FALL UNTER DEM KREUZ
Aus dem Kreuzweg für Büchold (U.-Franken)

LEO SAMBERGERS ST. JOSEPH

Wir glauben annehmen zu dürfen, daß wir mit der farbigen Sonderbeilage dieser Nummer allen Kunstfreunden eine freudige Überraschung bringen. In der großen Zahl der Meisterwerke Leo Sambergers, dessen überragendes Können sich anläßlich der jüngsten bedeutsamen Winterausstellung der Secession in München machtvoll gezeigt hat, bilden die ausgeführten religiösen Gemälde einen spärlichen Bruchteil. Diese wenigen aber sind ein um so schätzbareres Gut. Samberger tritt den Vorbildern seiner Porträts mit eindringender Hingebung an ihr Seelenleben gegenüber, das er, sobald er sich nach längerem Forschen und innerem Verarbeiten klar geworden, mit so großer Sicherheit und Kraft der Form offenbart, daß einige, zu unrecht allerdings, meinen, er übertreibe, oder gar, er karikiere. Noch weit sorgfältiger, ja man darf sagen mit Ehrfurcht und Scheu, strebt er bei religiösen Darstellungen seine Aufgabe zunächst seelisch zu durchdringen, ehe er sich an die Suche nach einem adäquaten sichtbaren Ausdruck des innerlich Geschauten wagt. So ist sein bekannter Christus-



LUDWIG SONNLEITNER (WÜRZBURG) FRIEDHOFSKREUZ
In Oberwern bei Schweinfurt

kopf die Frucht gründlichen Eindringens in den Geist der Evangelien, gesunder männlicher Meditation und jahrelangen Ringens nach der künstlerisch angemessenen Form. Auf solchem Wege wurde dieser Christus das Bekenntnis eines bedeutenden Menschen und Künstlers zum Mensch gewordenen Gottessohn. Das Gemälde, dem mehrere Zeichnungen vorangegangen, stammt vom Jahre 1896 (Abb. im II. Jgg. S. 136); lange ist es nicht durchgedrungen, weil das klare Sehen und Aufnehmen hoher Kunst in vielen Kreisen durch ungesunde Süßigkeiten getrübt war.

Der Vollreife Sambergers gehört auch unser etwas älteres Ölgemälde des hl. Joseph mit dem Christkind an. Der Künstler vollendete es i. J. 1890 im Auftrag des geistreichen Domkapitulars J. Körber in Bamberg. Der Heilige ist in ganzer Gestalt, stehend, ungefähr in Lebensgröße dargestellt. Seine Erscheinung ist ehrfurchtsvoll, da er Christum auf den Armen trägt, aber auch Ehrfurcht erweckend und Vertrauen einflößend. Die Linke hält den wunderbar blühend gewordenen Stab. Die Anordnung der wichtigsten Teile der Darstellung in der Bildfläche und ihre Gruppierung zu einander erscheint wie zufällig, ist aber ebenso besonnen abgeklärt, wie wirksam. Als Malerei teilt das Bild die Vorzüge, die Breite und Sicherheit der Prophetenbilder von 1888 und 1890 (Abb. im II. Jgg.). Was ihm aber seinen Wert als religiöse Schöpfung verleiht, ist die Tiefe und Angemessenheit des seelischen Gehaltes. Dieser heilige Joseph, der so schlicht auf den Beschauer blickt, ist der Joseph des Evangeliums, ein lauterer Charakter, nicht ein Gemisch, sondern die Harmonie von Festigkeit und Wohlwollen, von Männlichkeit und Gehorsam gegen den Willen des Allerhöchsten. Mit dem entzückend schönen, ganz durchgeistigten Kinde hält wohl



RICHARD KAISER — WIESENTEICH

Text S. 136

nur selten eine Darstellung des Jesusknaben den Vergleich aus. In diesem Angesicht schimmert, noch von kindlicher Lieblichkeit verschleiert, bereits die majestätische Größe des späteren Sambergerschen Erlöserbildes.

Das Gemälde hat eine tragische Geschichte. Man fand dafür in keiner der Bamberger Kirchen einen passenden Platz und so wanderte es an eine entlegene Wand der Martinskirche in Bamberg, gegenüber der Ausgangstüre. Durch die beständige Feuchtigkeit und stete Zugluft, der es an diesem Platze ausgesetzt ist, hat es stark gelitten und ist unrettbar dem Ruin verfallen, so daß man die ruhig feierliche Harmonie der ursprünglichen Farbe nur mehr ahnt.

S. Staudhamer

DER DEUTSCHE FEUERBACH

Zur Anselm Feuerbach-Ausstellung der Galerie Heinemann in München von FRITZ KRAUSS

Es ist auch Feuerbach, was diese Ausstellung uns gezeigt hat, nicht der Feuerbach. Der Feuerbach mit den Idealfiguren und den klingenden Linien, der Feuerbach, wie er uns allen vor die Seele tritt, wenn nur die getragenen Klänge seines Namens unserem Ohre vorüberrauschen, ihm ward hier nicht der Raum bereitet; er wohnt in den großen öffentlichen Kunsttempeln. Ja, ein anderer ist es, der hier zu uns sprach: Der »intime« Feuerbach, der »moderne«, werden manche sagen, der »deutsche« am Ende gar. Allein mit Vorsicht muß man das aussprechen. Feuerbach selber hat sich ausdrücklich dagegen gewehrt, ein deutscher Künstler zu sein. »Rom ist mein Schicksal«, sagte er. Immerhin, wenn man unter deutschem Kunstempfinden jenes stille, liebevolle Sich-Versenken in den Gegenstand verstehen will, jenes Sich-Verschenken und Aufgehen im Objekt, wie wir es bei Dürer, Holbein und Leibl finden und wie es im Porträt vor allem gipfelt, so kann man im großen Ganzen jener Behauptung beipflichten.

Es war unter den ausgestellten Gemälden eigentlich nur ein Werk mit dem großen, monumentalen Gestus



LUDWIG BOLGIANO WALDEINGANG

im romanisch-klassischen Sinne. Und das war schwach. »Romeo und Julia« stellt zwei steife, gelangweilte Figuren da, die sich einander zuneigen, aber nicht die leidenschaftlichste Liebesszene der Weltliteratur. Es zeigt dieses Bild, wie wenig andere, die Grenzen von Feuerbachs Kunst. Dramatisches Feuer besaß er nicht, er war, als Künstler, kein Feuerbach im wörtlichen Sinne, eher ein Eisstrom. Darüber vermögen uns auch ein »Titanensturz« und eine »Amazonenschlacht« nicht hinwegzutäuschen. Auch ist das genannte Bild recht trocken und ledern in der Malerei. Noch eine ans Dramatische streifende Szene barg die Ausstellung: »Der sterbende Dante«. Die Figuren auf diesem Bilde sind zwar lauter leblose Statisten, Typen, die von Venezianern wie Bordone entlehnt sind; bis auf zwei, die Hauptpersonen: Dante und Beatrice. In die Gestalt der Beatrice vor allem hat der Künstler seine ganze Seele ausgegossen. Wie die Knieende, vor Schmerz zusammengebrochen, sich weinend über des Sterbenden Hand beugt, das sagt viel. Diese schmerzdurchzuckte Rückenlinie kann man nimmer vergessen. Genau so wie die von Feuerbachs »Pietà« und der verhüllten Wärterin der »Medea«. So hat der Künstler hier allerdings, das dürfen wir nicht verhehlen, das eigentlich Dramatische zu umgehen gewußt. Anstatt uns eine bewegte Vielheit zu zeigen, hat er eine Figur zum Sprecher erhoben und die übrigen zu stummen Statisten herabgedrückt. So hat er es oft gemacht. Denn, wie gesagt, Feuerbach war nun einmal keine dramatische Natur, eher eine musikalische, könnte man sagen. Die ruhige, feierliche Gehobenheit, welche erhabene Musik in uns auslöst, sie ist fast allen Bildern Feuerbachs eigen. So ist es auch ganz gewiß nicht zufällig, wenn unser Künstler auf vielen seiner Gemälde Musikinstrumente selbst angebracht hat, gleichsam um den Sinn des Beschauers auf die richtige Bahn zu lenken. Dieser Art sind die »Musizierenden Frauen« und das »Venetianische Szene« genannte Bild mit dem Laute spielenden Hafis; beide von prächtig leuchtendem, venetianischem Farbenschwall, trotzdem von dem Katalog, wie von Allgeyer, aber in das Jahr (1854) vor Feuerbachs Aufenthalt in Venedig gesetzt. Die ruhige, gesättigte Gegenständlichkeit des Daseins, wie sie, genießend, sich selber genießt, sie hat der Maler hier darstellen wollen. Nur ein Schritt ist es von hier zu jener ruhigen Gegenständlichkeit, die sich aber nicht selber genießen will, sondern sich schon genug darin tut, überhaupt da zu sein, zum Porträt.

Hiermit gelangen wir zum Schwerpunkt der Ausstellung und somit auch zum Schwerpunkt unserer Darstellung. Denn hier, und nur hier wäre die Stelle, aufzuzeigen, in welcher Weise Anselm Feuerbachs Malerei in der deutschen Kunsttradition verankert ist. Dies veranschaulicht zu haben wird wohl auch das bleibende Verdienst dieser Ausstellung sein, welche dreißig bislang der Öffentlichkeit entzogene Werke Feuerbachs ans Licht gezogen hat. —

Wir begegnen zunächst drei Selbstbildnissen aus ganz früher Zeit. Sie sind 1846—47, in der Zeit seines Aufenthaltes an der Düsseldorfer Akademie gemalt. Wenn einer zwischen achtzehn und neunzehn Jahren Bilder macht, so liegt es auf der Hand, daß das noch keine malerischen Kraftleistungen sein können. Allein daß jedes dieser drei Stücke mit einer koketten, zuweilen mehr herausfordernden, zuweilen mehr schmachtenden Selbstgefälligkeit aufgefaßt ist, das ärgert uns. Freilich, er war ein patzig Bürschlein, dieser Feuerbach. Man denkt daran, wie er eben damals mit siebzehn Jahren, das Raffaelbarett gar keck auf das Lockenhaupt gesetzt, mit flottem Radmäntelchen und lockerem Schlips angetan, halb Idealist halb Charlatan, mit den größten Rosinen im Sack, gen Düsseldorf auf die Akademie zog.



LUDWIG BOLGIANO KAPELLE IM ISARTAL

Es steht uns hier natürlich durchaus nicht zu, mit dem Künstler über sein Gehaben als Mensch zu rechten. Ich glaube, wir Deutschen werden zu diesem Punkt überhaupt kaum jemals richtig Stellung nehmen können. Mir will es aber schier scheinen: Ein Mann, der solche Idealfiguren malt, der muß wohl so sein. — Allein das ist gewiß: dies ist nicht der Geist, mit dem man aufrichtige Bildnisse macht. Aber wir wissen es natürlich nur zu gut aus dem »Vermächtnis«: Feuerbach hatte auch Stunden, allwo er bitter ernst sein konnte. Solche müssen es gewesen sein, als er während der Ferien 1846 das Porträt seines Vaters abnahm. Es ist, als Malerei, ein schlechtes Stück; noch ganz holzig, zäh und fest ist das Kolorit, aber es ist in der Auffassung dieses leidvergrabenen Männerantlitzes so ehrlich und gradheraus, daß es uns zum Verstummen zwingt. Es ist schlicht und vornehm, ein echtes deutsches Biedermeierbild. Wir mögen über die Enge jener Zeit lächeln, allein in einem Punkt müssen wir sie beneiden: jene Zeit hatte eine geschlossene Kultur. Das macht es, daß überhaupt die Bildnisse aus jener Zeit alle so eine sichere geistige Haltung haben. Man gehe die Porträts Feuerbachs der Reihe nach durch, überall wird man diese ernste Würde und Gehaltenheit der Auffassung gewahrt sehen, die ihm die deutsche Kunsttradition an die Hand gab; und wo er sie ein einzig Mal, im »Bildnis einer Dame im Ballkostüm« mutwillig verläßt, da fährt er mit vollen Segeln in den Pariser Kitsch hinein. Vielleicht wird es nun manchem aufgehen, wie so es dem Sohn einer dürftigen deutschen Professorenfamilie vergönnt sein konnte, der hehren Antike sich ebenbürtig zu vermählen. Wäre Feuerbach nicht auf jenem wohlgepflegten, festen Kulturboden erwachsen, sondern etwa auf dem wilden Weidland unserer heutigen Zeit, er hätte das Land der Griechen vielleicht mit dem theoretischen Kunstverstande, wie ein Adolf Hildebrand, nicht aber mit der Seele, suchen dürfen; oder aber es wäre so ein Kompromiß entstanden, wie wir ihn in der Kunst eines Franz von Stuck oder Gerhart Hauptmanns gäh aufgerissen sehen.

In demselben Jahre 1846 entstand auch das »Porträt der Schwester Feuerbachs«. Mögen Arm und Hand noch recht wächsern erscheinen und die Düsseldorfer Schule Sohns verraten, die märchenblauen Augen und die anmutige Stirn atmen Leben. Der »Männliche Kopf« von 1849 ist kein Porträt, sondern ein Studienkopf im akademischen Sinne, ein »historisches« Lockenhaupt, das an Rahl-Pilotysches Theater gemahnt. Wie mutet aber dagegen das »Porträt der Frau von Pannewitz« aus dem selben Jahre so herzig frisch wie eine Kirsche an, trotzdem Farben und Vortrag genau noch so schwer das Bild überziehen. Es ist eben nicht das Theaterpathos von vorhin, das hier herrscht, sondern der gute, solide Geist des treuherzigen »Biedermeier«. Mit dem »Bildnis des Professors Cannstatt« von 1852 sind wir einen großen Schritt weiter in malerischer Beziehung. Man spürt deutlich den Einfluß der Malerschule von Paris, wo Feuerbach 1851—54 weilte. Der Malgrund ist aufgelichtet und aufgelockert, die Töne sind reicher und fließen ineinander. Aber wo wäre in der Auffassung Feuerbach auch nur einen Schritt von der gediegenen Tradition abgewichen? Nun kommt etwas ganz Seltsames: Das »Porträt des Heidelberger Theologieprofessors Umbreit« aus dem Jahr 1853. Es steht gewiß noch auf derselben Linie, wie all die vorhergehenden Bildnisse, aber es greift über sie hinaus. Es steckt Monumentalität darin. Allein sie ist von anderer Art als die, so aus Feuerbachschen Medeenhäuptern und Iphigeniengestalten zu uns spricht. Sie strömt nicht aus dem Born der Antike. Es ist fremde, herbe Luft, Erdenbrodem, was den salbentrunkenen Feuerbach hier angeweht hat. Das hat man immer gespürt vor diesem Bild, und hat deshalb auf Manet, Feuerbachs Pariser Ateliersgenossen,



KARL SEILER JOHANNESKIRCHE IN MÜNCHEN

hingewiesen, ja, gar Lenbach zitiert. Mir scheint in diesem energisch angepackten Schädel mit den gehämmerten Formen Honoré Daumiers Geist zu wuchten, welcher Künstler ja bei seinen Porträts die Formen jeweils so weit herausgetrieben hat, daß sie ans Karikaturenhafte streifen. Gerade das letzte hat der dargestellte Herr Professor wohl auch hier herausgefühlt, und es gab ihm, sicherlich mehr als die verkrumpelte Wäsche, Anlaß, sein Konterfei der Mutter Feuerbachs in höchster Erregung zurückzugeben. Heute hat das Bild seinen Stammplatz im Direktorialzimmer der Heidelberger Universität! — Das »Porträt des Präsidenten von Seutter«, welches im Jahre darauf entstand, charakterisiert lebensvolle Vornehmheit. Daß Feuerbach mit dem »Bildnis einer Dame im Ballkostüm«, worin er, als einzigem, die sichere würdige Tradition leichtsinnig beiseite wirft, ein regelrechtes Fiasko erleidet, habe ich schon gesagt. Um so unantastbarer stehen dafür die beiden »Porträts der Schwestern Artaria« aus dem Jahre 1860 auf dem soliden Boden der Tradition. Ernst stimmen die grünen und schwarzen Töne zueinander, und die distinguierte Haltung zwingt uns zur Distanz. Auch hat Liebe den Pinsel beseelt. Um wieviel mehr noch muß man dieses von dem folgenden Bilde sagen, von dem »Bildnisse Henriette Feuerbachs«, der Mutter des Künstlers, welche ja für uns die Künstlermutter überhaupt ist. Es ist so herzlich schlicht dies Bild. Und doch, welch hohe Weihe geht davon aus. — Wir haben eine Wiederholung dieses Gemäldes, aus späterer Zeit, in Berlin. Das mag abgerundeter, freier, ja frischer im Vortrag wirken; hier aber, wo sich die Dinge noch im Raume stoßen, da sind es gerade diese karge Stuhllehne, der leere Tisch, und die ödgraue Nüchternheit der Zimmerecke, welche den Eindruck trostloser Verlassenheit noch vertiefen. Und dann die herabhängende rechte Hand. Sie sagt alles; mehr als das schmerzvolle Spielen um Augen und Mund. Wie hängt sie so müd, so schwer. Dies Bild ist Feuerbachs persönlichste Schöpfung. Es ist die Danksagung eines Kindes an seine liebe Mutter mit Herzensblut geschrieben.

Noch zwei Bildnisse wären zu erwähnen: Der »Frauenkopf auf bläulichem Hintergrund« und das »Kinderdoppelporträt« von 1877. Gerade das letzte, welches im Kolorit an Manet und Monet gemahnt, werden viele besonders schätzen. Sie werden es mit den beiden »Frühlingsbildern« von 1868 zusammenstellen und sagen: »Seht, hier ist der moderne, und darum für unsere Kultur allein brauchbare Feuerbach.« O, die haben bitter unrecht. Aber auch die andern — und es sind vor allem deutsche Männer — welche stundenlang vor dem Bildnis der Mutter weilen können, darob alle »Iphigenien«, alle »Medeen«, alle »Gastmähler« vergessen und nur leise sprechen: »Sieh, hier sind die Wurzeln deiner Kraft.« — Ja, auch sie haben Unrecht. Dieser deutsche Feuerbach ist auch Feuerbach. Nur einer kann der echte sein, der da gesagt hat: »Rom ist mein Schicksal.«





K. Schleibner pinx. Nr. 100 Ges. f. christl. Kunst, München

JESUS BEGEGNET SEINER BETRÜBTEN MUTTER



KASPAR SCHLEIBNER — DIE WISSENSCHAFT

Fassadenmalerei v. J. 1887. — Text S. 150

KASPAR SCHLEIBNER

Zum 50. Geburtstag des Künstlers

Von Dr. RICHARD HOFFMANN

»50 Jahr, Stillstand« sagt der Volksmund zur Charakterisierung der verschiedenen Altersstufen und ein alter Stich, der die Menschenalter illustriert, stellt den Fünfziger auf die höchste Stufe der Lebensleiter. Damit haben Volksweisheit und Volkskunst das 50. Lebensjahr als die Reife im normalen Menschenleben gekennzeichnet.

Am 23. Februar vollendet Professor Schleibner sein 50. Lebensjahr. Im reich bewegten Leben, wie in der vielgestaltigen Wirksamkeit unsres Künstlers bedeutet in der Tat das Herannahen des Fünfzigers eine Vollendung. Wir können uns nicht versagen, gleich jetzt uns in jene Werke zu vertiefen, die erst in neuester Zeit aus des Meisters Schöpferhand hervorgegangen, zeigen sie uns doch die ausgereifte Art des Malers. Und es hat einen eigenartigen Reiz, wenn bei der Charakteristik eines Künstlers dessen jüngst vollendete Werke den Ausgangspunkt der Betrachtung bilden. Der erst vor kurzem vollendete Kreuzweg für die Herz-Jesukirche in Nürnberg ist Schleibners letzter Auftrag (Abb. S. 178—179). Der Bilderzyklus, der für den Meister auch von einer gewissen Bedeutung innerhalb seines künstlerischen Wirkens als erster Auftrag für seine fränkische Heimat geworden, gibt ein anschauliches Bild sicheren Könnens und strenger, bewußter Auffassung. Er dokumentiert die technische wie künstlerische Meisterschaft in der Gesamtkomposition, während in der Einzeldarstellung die Figuren in Form und Bewegung den Raum mit statuarischer Gewalt beherrschen. Durch ein höchst einfaches Mittel wird in Gegenstand und Darstellung eine Steigerung des monumentalen und religiösen Gehaltes erreicht: es ist der eintönig dunkel gehaltene Hintergrund, von dem bei vornehmer Vereinfachung der Silhouetten die Gruppen trefflich kontrastieren und die Darstellungen im ganzen Raum dominierenden Rang voll tiefen, religiösen Ernstes einnehmen. Schweigend versenken wir uns in die Darstellungen. Wir bewundern ihre künstlerische Geschlossenheit. Klares Erfassen der Form und Perspektive, stoffliche Charakteristik, bei aller feinen Abwägung ungezwungen geregelter Aufbau sind hier die Leitmotive. Aber über die Größe des künstlerischen Könnens hinaus fesselt uns in noch höherem Maße die Tiefe religiösen Empfindens, die aus den Bildern zu uns spricht. Unwillkürlich folgen wir dem Heiland auf seinem Leidenswege, bei Betrachtung der Stationen beten wir den Kreuzweg. Und hat





DIE MALEREI DAS KUNSTHANDWERK

Kartons zu Figuren von K. Schleibner an der Fassade des Hauses Nr. 5 in der Fürstenstraße zu München. — Text S. 150

damit nicht der in religiöser Kunst schaffende Meister das Höchste erreicht!

Ein anderes Werk unsres Künstlers, das vor geraumer Zeit entstanden, ist das Seitenaltarwerk zu Grombühl bei Würzburg, dessen Mittelbild eine heilige Sippe zeigt (Abb. S. 175). St. Joseph thronend mit dem göttlichen Kindlein, St. Joachim und Anna zur Seite, welch letztere den knienden kleinen Johannes dem Heiland vorstellt. Über der trefflichen Gruppenschilderung ruht stimmungsvoller Reiz. Uns entzücken die Frische des Kolorits wie der Farbenglanz in den Gewändern. Stilistisch klingt eine leise Anlehnung an jene Zeitperiode durch, da die Kunst unserer Lande den Schönheitsgedanken italienischer Renaissance durch deutsche Innigkeit zu vertiefen suchte, im beginnenden 16. Jahrhundert. Aber fast unbemerkt läßt uns der Maler dieses Anklingen an jene längstvergangene Kunstepoche empfinden, vielmehr weiß er seiner Schöpfung Selbständigkeit aufzuprägen und sie infolgedessen für die lebende Kunst als sich behauptendes Werk nur um so wertvoller zumachen (vgl. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christl. Kunst 1912).

Als dritte Leistung im gegenwärtigen Wirken Schleibners wollen wir, ehe wir des Künstlers Werdegang chronologisch verfolgen, die Deckenbilder von Kappelwindeck in Baden (Abb. S. 168 u. 169), sowie das vor erst einigen Monaten (1912) vollendete Gewölbebild im westlichen Erweiterungsbau der Thalkirchener Stadtpfarrkirche betrachten. Der architektonischen Situation entsprechend schließt, sich der Meister an das hohe Können der Barock- und Rokokokünstler in bezug auf geschickte Verkürzung der Proportionen und Maße, sowie Darstellung flotter Scheinarchitekturen an. Darauf zielt vor allem die Gesamtanlage und die Verteilung der Gruppen. In der Tiefe der Einzel-Darstellung jedoch — die Figur des knienden Königs bei Thalkirchen, die Madonna, oder die sorgfältige Durchführung der musi-

zierenden Engelgruppe bei Kappelwindeck — weicht der Maler von der Flüchtigkeit der Darstellungsweise des Rokoko mit Bewußtsein ab. Gerade hierin wahrt sich Schleibner sein selbständiges, künstlerisches Eigen recht glücklich. Weniger die Komposition als vor allem die Sicherheit in der Farbentechnik bedeuten gegenüber früheren Werken einen unverkennbaren Fortschritt insofern, als der Künstler auch in der Tätigkeit als Freskenmaler zu einer gewissen abgeklärten Geschlossenheit gelangt ist.

Von diesen Werken künstlerischer Vollendung hinweg, in denen uns der gereifte Künstler vorgestellt wird, ist es doppelt interessant, des Meisters frühere Schöpfungen kennen zu lernen, wie sie sich uns, durch die äußeren Lebensverhältnisse und Umstände mehr oder minder beeinflußt, dartun.

Die Laufbahn Schleibners führt uns von Stufe zu Stufe durch eine Reihe interessanter Etappen hindurch bis in die Jetztzeit, da der Meister in seinen eingangs geschilderten Werken in vollendeter Reife vor uns steht.



KASPAR SCHLEIBNER AM WEIHWASSERKESSEL
Gemalt 1888. — Text S. 150

Wer das Glück hat, den Künstler näher zu kennen, der fühlt sich vor allem durch die Haupteigenschaft in dessen Charakter angezogen, nämlich durch die zielbewußte Konsequenz, die seinen Anschauungen und Handlungen aufgedrückt ist. Schleibner ist eine stille Natur, der trotzdem künstlerische Empfänglichkeit in hohem Maße eigen ist, ohne dabei von Leichtsinn berührt zu werden, eine zurückhaltende Natur, die alles tief im Innern mit sich selbst verarbeitet, um es dann in abgeklärtem Zustande uns in reifen Schöpfungen vorzuführen.

In einer mit landschaftlichen Reizen gesegneten Gegend im sonnigen Frankenlande nächst der altehrwürdigen Bischofsstadt Bamberg erblickte Schleibner am 23. Februar 1863 in Hallstadt das Licht der Welt. Seine Eltern hatten dort ein kleines Anwesen, und der Vater versah den Pfarrmeßdienst. Der Knabe wurde frühzeitig schon zur Landarbeit angehalten. Im Dienste des Heiligtums als Ministrant tätig, hatte der Junge Gelegenheit, die Kunstwerke in den heimatlichen Kirchen zu bewundern. Der Bamberger Dom und die Malereien der prächtigen Klosterkirche zu Vierzehn-Heiligen übten auf das empfängliche Gemüt des kleinen Kaspar einen lebhaften Eindruck aus und weckten in ihm immer mehr das Verlangen, ein Künstler zu werden und selbst einmal solche Bilder malen zu können. Allein die einfachen Verhältnisse seiner Eltern, die er innigst liebte, hielten den Kleinen ab, diesen seinen Lieblingswunsch laut werden zu lassen. Nach Beendigung der Volksschule brachte ihn die Aufnahme bei dem Dekorationsmaler Müller in Bamberg als Lehrling 1876—1881 seinen Wünschen näher. Mit großer Freude besuchte er in der Realschule



KASPAR SCHLEIBNER HL. GEORG
Gemalt 1893 am Schloß Neubeuern. — Text S. 156

zu Bamberg den Zeichenunterricht und errang einen nicht unbedeutenden Geldpreis. 1881 wanderte er nach München, wo er bei einem Dekorationsmaler Arbeit bekam. Während seines Münchener Aufenthaltes besuchte er fleißig die Zeichen-Fachschule. Da hatte sein Prinzipal im Frühjahr 1882 das Schloß Neubeuern bei Rosenheim auszumalen, welches Professor Gabriel v. Seidl im Auftrage des Baron v. Wendelstadt restauriert und angebaut hatte. Hier hatte der junge Malergehilfe zum ersten Male Gelegenheit, die herrliche Gegend mit den schönen Burgen auf den Bergen zu schauen. Die Majestät des Landschaftsbildes übte auf den an bescheidene landschaftliche Reize gewöhnten Franken einen überwältigenden Eindruck aus. Der Aufenthalt in Neubeuern war denn auch bestimmend für seinen Lebensberuf. Von nun an strebte er mit zähem Fleiße seinem hohen Ziele zu. Der bescheidene Gehilfe bereicherte während seiner freien Zeit seine Skizzenbücher, um sich im stillen für die im Herbste stattfindende Aufnahmsprüfung der Akademie vorzubereiten. Es gelang ihm, die Probe zu bestehen, und er fand bei Professor Gabriel



KASPAR SCHLEIBNER — MAIANDACHT

Ölgemälde, entstanden 1890–1891. — *Text S. 156*



K. SCHLEIBNER CHRISTMETTE IM KLOSTER (LAUDES)
Ölgemälde von 1893. — Text S. 156

Hackl im Herbste 1882 Aufnahme in die Antikenklasse. Inzwischen hatte der Schloßherr von Neubeuern, Baron von Wendelstadt, ein großer Kunstfreund und edler Charakter, den Gehilfen ganz unbemerkt beobachtet; die Skizzenbücher Schleibners gelangten in die Hände des hohen Herrn. Der Baron hatte erfahren, daß es dem rastlosen Eifer des jungen Mannes gelungen war, in die Akademie zu kommen, und seitdem interessierte er sich für dessen Fortkommen. Ein unbekannt sein wollender Wohltäter, der sich später als der Schloßherr von Neubeuern entpuppte, unterstützte damals den Künstler mit Mitteln zum Leben.

Im zweiten Jahre seiner akademischen Studienzeit war der junge Schleibner bei Professor Johann Herterich. Aus jener Zeit stammen die Malereien an der Hausfassade des Privatier Engert, Ecke Glück- und Fürstenstraße, gemalt in Mineraltechnik bereits 1888, dann flotte, allegorische Darstellungen, Kunst, Wissenschaft, Handwerk, gemalt 1897 (vgl. Abb. S. 145 und 146) im Charakter deutscher Renaissance, ferner die Fassade Speckmayr zum Roseneck, die fünf grossen Wandbilder darstellend die fünf Erdteile im Restaurant Continental, jetzt Studentenhaus München, Türkenstraße, usf. Im dritten Semester der Akademie wagte es Schleibner, an einer Preisaufgabe der Akademie mitzukonkurrieren und errang dabei den zweiten Preis, was ihm ein Staatsstipendium eintrug. Bisher hatte sich unser Künstler mit der dekorativen Kunst beschäftigt. Diese bot ihm im Laufe der Zeit keine innere Befriedigung mehr. Sie war ihm bloß Mittel zum Zweck, nämlich zu seinem höchsten Ideal, der »christlichen Kunst«. Bei den verschiedenen Charakteren und Lebensanschauungen unter den Studierenden an der Akademie fand der tief religiöse Mann keine Gelegenheit, seine wahre Gesinnung frei und offen zu bekennen. Unter den religiösen Künstlern gährte es damals: gerne hätten sich jene Elemente gesammelt, welche eine christliche Lebensanschauung hatten. Da war es Georg Busch, der es verstand, in vorsichtiger Weise die gleichgesinnten Charaktere zu sammeln und einen Verein ins Leben zu rufen, in dem durch Komponierabende und heitere Stunden ein enges Band der Freundschaft geknüpft wurde unter dem Namen »Albrecht-Dürer-Verein«. Diese Zeit zählt nach dem Bekenntnis des Künstlers zu den schönsten Erinnerungen seiner Studienzeit.

1889 kam Schleibner in die Meisterschule von Professor Wilhelm von Lindenschmitt. Im gleichen Jahre machte er eine Studienreise nach Paris. Sein erstes Werk in der Meisterschule war ein kleines, allerliebstes Genrebild: »Am Weihwasserkessel« (Abb. S. 147). Dralle, oberbayerische Landkinder, die von der Mutter zu Besorgungen ausgeschickt worden waren und denen eingeschärft worden ist, nie an einer Kirche vorüberzugehen, ohne zu kurzem Gebete einzukehren, nehmen es mit ihrer frommen Gesinnung ganz besonders gründlich und gewissenhaft. Der kleine Stammhalter wird von dem älteren Schwesterlein mit Mühe zum Weihwasserkessel emporgehoben, damit er seine Händchen in das geweihte Wasser tauchen kann. Ein Bildchen voll natürlichen Liebreiz. Es ist nach Brasilien verkauft. Dann folgte das Bild »Cäcilia«, eine Szene aus den Katakomben (Farb. Abb. s. IV. Jahrg.).



KASPAR SCHLEIBNER — EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE

Altarbild für die Pfarrkirche in Mittelstetten, gemalt 1896. — Text S. 162



KASPAR SCHLEIBNER ROSENKRANZKÖNIGIN

Altarbild in der Kirche zu Hallstadt b. Bamberg, gem. 1894. — Text S. 160



KASPAR SCHLEIBNER HL. FAMILIE

Altarbild für Maria Theresiopel in Ungarn, gem. 1894. — Text S. 159



KASPAR SCHLEIBNER ST. FRANZISKUS MIT HEILIGEN

Altarbild in der Klosterkirche zu Grafrath, gem. 1907. — Text S. 163



KASPAR SCHLEIBNER — MARIÄ HIMMELFAHRT

Altarbild in Mariupol (Südrußland), gem. 1898. — Text S. 163



KASPAR SCHLEIBNER VOTIVBILD

Am Grab des Vaters des Künstlers in Hallstadt, gem. 1898. — Text S. 163

Für dieses Werk bekam unser Meister von der Akademie die silberne Medaille. Erst vor kurzem schenkte Schleibner das Gemälde dem Kirchenbauverein seiner Heimat Hallstadt in Oberfranken. Ferner entstand in der Meisterschule 1890—91 ein größeres Bild »Mai-Andacht« (Abb. S. 149). In einem duftigen, hellen, und peinlich sauberen Zimmer des Klosters, zu einer Kapelle eingerichtet, scharen sich die Zöglinge groß und klein in ihrer kleidsamen Institutstracht um das Muttergottesbild, um die Hochgebenedeite durch Gesang zu ehren. Zwei fromme Frauen begleiten den Gesang mit Harmonium und Violine. Eine herzerfrischende Szene. Der Duft jungfräulicher Reinheit ruht über ihr. Die künstlerische Ausführung bekundet für das Werk eines Einundzwanzigjährigen überraschende Reife.

Nach neunjähriger Studienzeit verließ Schleibner die Akademie mit vielen Auszeichnungen im Jahre 1891. Die schönen Tage der akademischen Freiheit waren entschwunden, die Freunde meist in alle Welt verzogen, Aufträge ließen auf sich warten, und so folgten wieder schwere Stunden der Sorge und des Ringens. Schleibner malte in jener Zeit Bilder für Ausstellungszwecke. Es entstanden 1893 das Bild »Laudes«, drei singende Mönche, wobei es dem Meister um wirkungsvolles Schildern der Lichteffekte zu tun war (Abb. S. 150), das Gemälde »Patrona Bavariae« usf. 1893 malte Schleibner ferner für die Fassade der Schloßkapelle in Neubeuern ein Fresko: »St. Georg« (Abb. S. 148). Der Auftraggeber, Baron Wendelstadt, wollte erst das Bild des hl. Markus, weil die Gemeinde an diesem Tage den Bittgang zur Schloßkapelle hält, aber der Vorschlag des Künstlers, St. Georg für eine Schloßkapelle zu wählen, gefiel dem Schloßherrn besser, da zudem St. Georg sein Namenspatron war. Und so entstand ein flottes Bild, das den jugendlichen Helden auf hoch sich bäumendem Pferde darstellt, wie er mit voller Kraft die Lanze in den Rachen des am Boden sich krümmenden Ungetüms stößt, während die Königstochter im Hintergrunde entsetzt flieht. In der Frische des Kolorits und dem Schwunge der Komposition wußte der Künstler die Volkstümlichkeit dieses gerade im Alpenvorland so verehrten Heiligen vorzüglich zu schildern als eine lebensvolle Illustration zu dem Volksliede auf den sogenannten Georgitalern:

KASPAR SCHLEIBNER — CHRISTUS MIT HEILIGEN

Chorbogen in der Pfarrkirche zu Mittelstetten bei Augsburg, gemalt 1897. — Text S. 162



DIE FIRMUNG — DIE BUSSE

Aus dem Zyklus „Die 7 Sakramente" von Kaspar Schleibner in Mailling bei Ingolstadt. — Text S. 165

KASPAR SCHLEIBNER, AUS DEM LEBEN DES HL. PETRUS ERWECKUNG DER TABITHA

Karton zu einem Fresko in der Pfarrkirche zu Thanning bei Wolfratshausen. Ausgeführt 1902

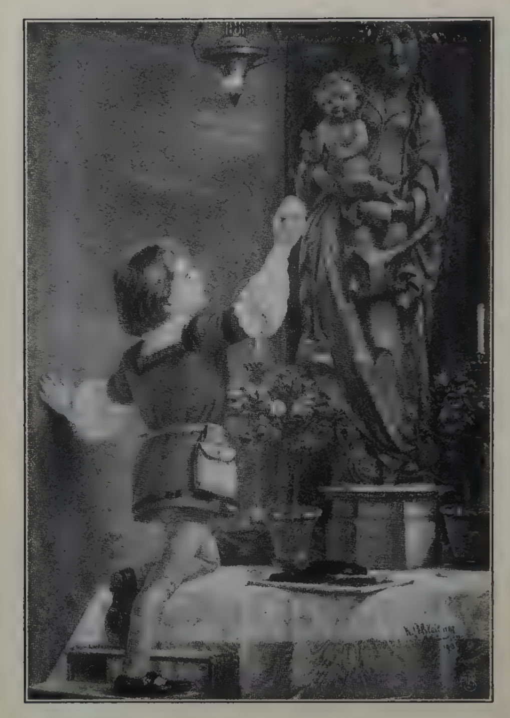


KASPAR SCHLEIBNER ANBETUNG DER KÖNIGE
Altarbild in der Hauskapelle des Grafen Günther von Stollberg auf Kamienitz, Oberschlesien, gem. 1912. — Text S. 165

»In Sturm und Not
Sei ohne Sorg!
Vertrau' auf Gott
Und St. Georg!«

Inzwischen bekam Schleibner einen größeren Auftrag nach Ungarn, in der von Maria Theresia gestifteten Stadtpfarrkirche Szabadka drei große Deckengemälde: »Geburt Christi«, »Bergpredigt« und »Schlüsselübergabe« auszuführen. In Ungarn ging unserm Künstler in den dortigen Sitten und Gebräuchen eine neue Welt auf. Während dieses seines Aufenthaltes kam er auch nach der nahe gelegenen serbischen Hauptstadt Belgrad. Die Heimreise führte ihn über Bosnien, Kroatien, Dalmatien, wo in Diakovár der herrliche Dom ihn sehr interessierte, über die Adria nach Venedig. Zum ersten Male in seinem Leben konnte der Meister die Herrlichkeit Italiens mit seinen Schätzen, die Sehnsucht eines jeden Künstlers, schauen.

In München angekommen, hatte er noch ein Altarbild für Szabadka, »eine hl. Familie«, zu malen (1894). In sinniger Weise ließ der Stifter dieses Bildes in der oberen Glorriole seine beiden verstorbenen Kinder als Engel porträtieren, wie sie Blumen streuen auf die hl. Gruppe (Abb. S. 153). Dieses erste größere religiöse Bild läßt uns den Meister entschieden als einen Anhänger jener großen Zeit erkennen, welche auf die trotz aller Virtuosität und Tüchtigkeit des Könnens zweifellos sehr verweltlichte und veräußerlichte Periode des Rokoko und Klassizismus folgte. Es war die verdienstvolle Periode der Nazarener und Präraffaeliten. Der Grundgedanke jener edlen, glaubensstarken Männer, nämlich Verinnerlichung und Erbauung, war auch für Schleibners Kunst das Höchste. In der formellen und technischen Art der Ausführung jedoch wahrte



K. SCHLEIBNER S. HERMANN JOSEPH
Ölgemälde von 1909. — Text S. 166



K. SCHLEIBNER SCHUTZENGEL
Ölgemälde von 1905. — Text S. 165

er sich Selbständigkeit. Diese seine künstlerische Freiheit offenbart sich mehr noch bei dem im gleichen Jahre 1894 im Auftrage seines Ortspfarrers, Dechant Werner, der überhaupt für sein Fortkommen väterlich besorgt war, für die Heimatkirche Hallstadt bei Bamberg gefertigten Altarbild, »Maria, die Königin des hl. Rosenkranzes« (Abb. S. 152). Hier bestätigt der Künstler, daß die mehr zeichnerisch-koloristische Art der Nazarener ihm nicht genügte, daß er vielmehr nach weichen, malerischen Effekten strebte; so in der Schilderung der Gewänder, wie der Behandlung der Engelschöre im halb sich öffnenden Himmelsraum, den der Künstler zur Schaffung magischer Lichteffekte sich suchte. Es ist nicht zu verkennen, daß an der Herstellung dieses Bildes für seine Heimat Schleibner mit besonderer Sorgfalt arbeitete. So vergaß er denn auch nicht, sein väterliches Haus, das wegen Baufälligkeit von seinen Eltern neu erbaut worden war, mit Bildern zu schmücken, die seinem Vater noch am Abend seines Lebens die größte Freude bereiteten.

In München wurde inzwischen durch Anregung des Bildhauers Busch ein Kreis von Künstlern gesammelt, die sich die christliche Kunst als Lebenszweck gestellt haben. Es entstand die »Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«. Das Spätjahr 1895 war für unseren Künstler sehr wichtig. Denn im Herbste unter-



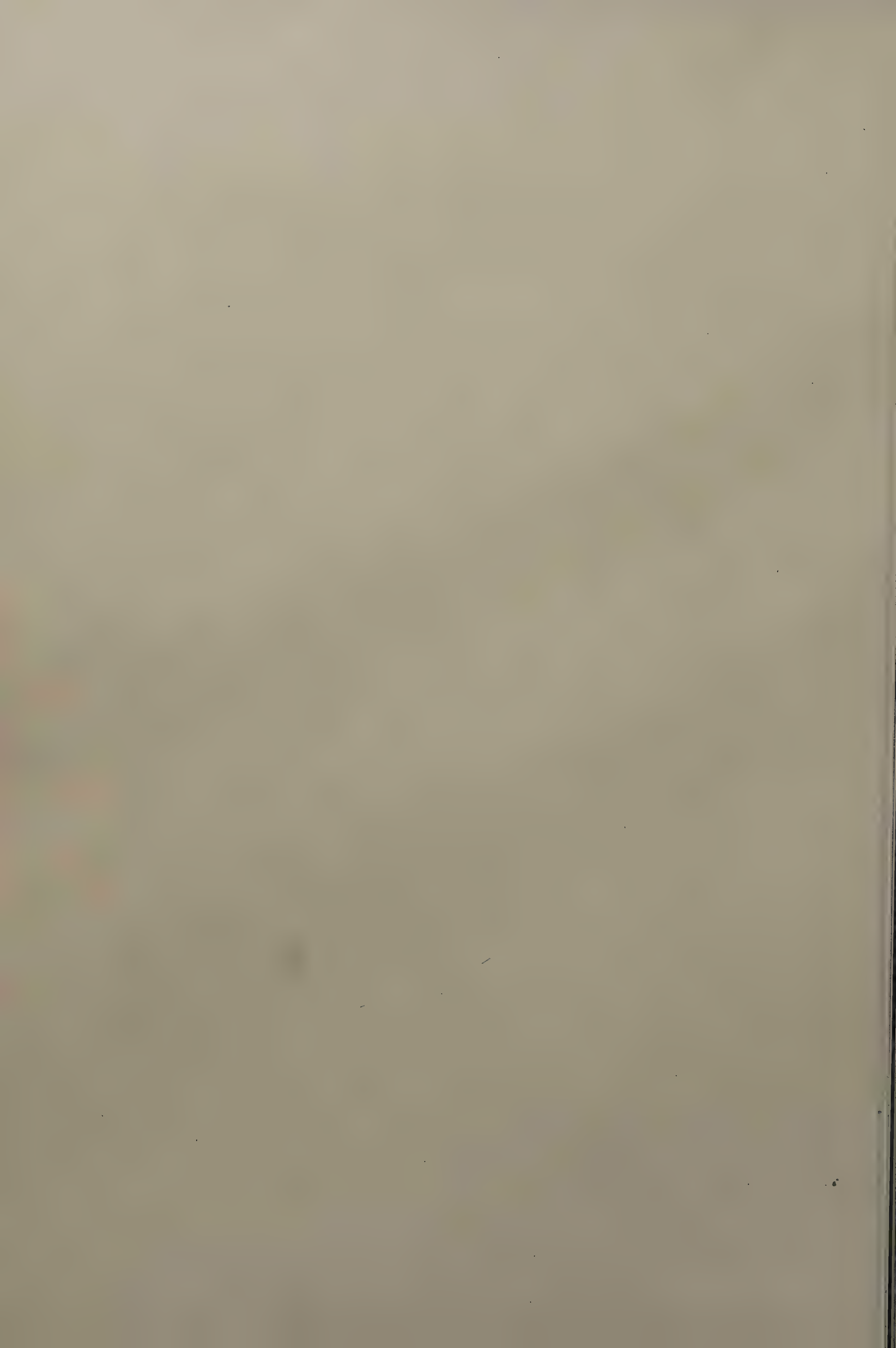
KASPAR SCHLEBINER INNOCENTIA
Rötelzeichnung von 1906. — Text S. 165



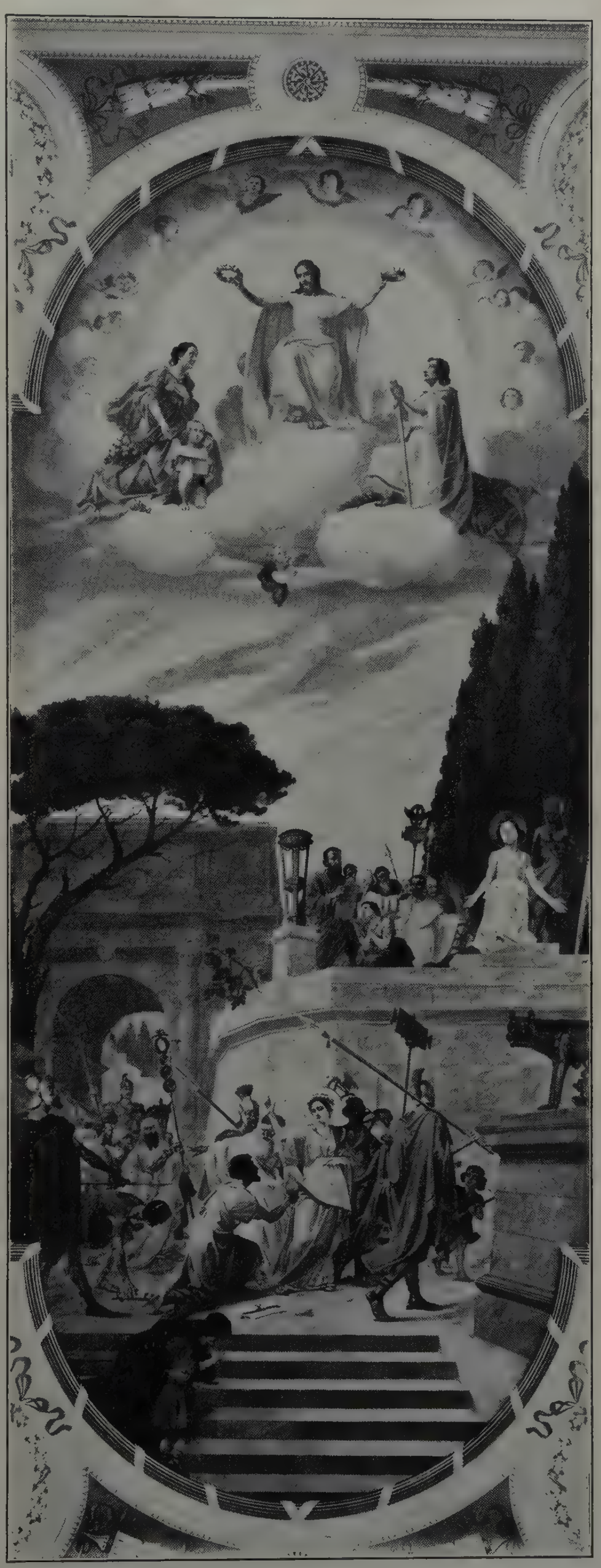
K. Schleibner

Photogr. Union, München

ST. PHILOMENA



nahm er eine Studienreise nach Italien zu längerem Aufenthalte in Rom. Die ewige Stadt, die Schleibner zum ersten Male in seinem Leben betrat, übte mit ihrer denkwürdigen Geschichte, mit ihren Kunstdenkmälern und Schätzen einen mächtigen Eindruck auf den Künstler aus. Was aber unserem Meister den römischen Aufenthalt unvergeßlich machte, das war nicht allein das Schauen von so überwältigend Schönem, das war vor allem auch der intime Verkehr mit Kollegen und Freunden. Hier fand er ihm gleichgesinnte Elemente, die eben daran waren, die deutschen, der christlichen Kunst sich widmenden Künstler in Rom zu sammeln und ein Heim zu bieten denen, welche sich zu Studienzwecken in Rom aufhielten. Es entstand damals die Gründung der »römischen Künstlerzunft«. An der Spitze stand ein geistig ungemein reger Mann, Monsignore Nagel, der leider vor kurzem erst entschlafene Kardinal Fürsterzbischof von Wien. Altmeister und Säckelmeister war Ludovico Seitz, Direktor der Päpstlichen Museen. Nebst den Kunstjüngern waren auch noch einige alte Herren aus der Nazarenerzeit da, so neben L. Seitz auch von Roden und Soldatits. Die jungen aufstrebenden Künstler waren gerne bei diesen alten Herren gelitten; im Atelier des Altmeisters Ludwig Seitz saßen sie denn oft und oft beim Wein fröhlich zusammen. Doch waren dies keine schwelgerischen Gelage, vielmehr Stunden des Studiums und der Anregung. Man zeigte sich gegenseitig seine Skizzenbücher. Seitz stellte Themata zur künstlerischen Bearbeitung auf, so z. B. einen Christustyp, wie sich denselben ein jeder dachte, zu bilden. Kurz und gut, es sollte wieder die sogenannte »klösterliche Schule« wie früher unter Cornelius neu erstehen. Unter so charakterfesten, lieben Männern weilen zu dürfen, eine Zeit so reich an Anregung durchleben zu dürfen, so mitten aus dem Vollen zu schöpfen, umgeben von überreicher Kunst, empfand unser Meister als ein hohes Glück, — es waren für ihn in Wahrheit Tage der Wonne. Da ist es nicht zu verwundern, wenn gerade diese römische Zeit auch für den künstlerischen Werdegang Schleibners hoch bedeutsam geworden ist.



K. SCHLEIBNER HL. PANKRATIUS UND DOROTHEA
Freskogemälde der Pfarrkirche zu Rißtissen, gem. 1905
Text S. 164

Die nun folgenden Jahre waren sehr produktiv. Zunächst entstand ein Altarbild »Auffindung des hl. Kreuzes« für



KASPAR SCHLEIBNER ST. PANKRATIUS
DER JUGENDLICHE HEILIGE VOR DEM RICHTER
Karton zu einem Fresko in der Pfarrkirche zu Rißtissen, v. J. 1905. — Text S. 164



KASPAR SCHLEIBNER HL. DOROTHEA
DIE HEILIGE BELEHRT IHRE FREUNDINNEN
Karton zu einem Fresko in der Pfarrkirche zu Rißtissen, v. J. 1905. — Text S. 164

Buch bei Erding; hierauf mehrere Ausstellungsbilder. Im Jahre 1896 erhielt Schleibner einen Auftrag für Mittelstetten bei Augsburg, vier kleinere Altarbilder, »Geburt«, »Ölberg«, »Pfingstfest«, »Pietà«, zu malen. Wie die Geburt des Herrn zeigt (Abb. S. 151), will der Meister vor allem ein tief zu Herzen gehendes Erbauungsbild schaffen. Anmutsvoller Reiz ruht über der Gruppe. Die Auffassung ist eine echt deutsche. Der Einfluß, den Schleibner im Verkehr mit Ludovico Seitz in Rom in sich aufgenommen, spricht sich ziemlich deutlich aus in der Art und Weise der Ausführung, welche die Chorbogenausschmückung derselben Kirche erfuhr. Es ist ein 1897 entstandenes Fresko: »Christus mit Heiligen« (vgl. Abb. S. 157 und Jahresmappe der D. G. f. chr. K. 1898). Hier bewegt sich der Meister, dem Stilcharakter der Kirche folgend, in gotischer Manier, echt deutsch empfunden. Hehr und erhaben ist die Gestalt des Heilandes in der Auffassung als Weltenrichter, dem zur Seite Maria und der Kirchenpatron im Fürbittgebet anbetend knien, während in künstlerisch schön geschlossenen Gruppen weiter unten rechts und links verschiedene Heilige angeordnet sind.

Das so produktive Jahr 1896 schuf auch das Bild »Philomena«, das in der Ausstellung im Glaspalast zu sehen war (Abb. II., Einschaltblatt). Dieses Gemälde wurde aus Mitteln des Bayerischen Staates angekauft und 1900 als Altarbild für die Kirche in Höfen a. Amper, Pfarrei Unteralding, eingefügt. Die Auffassung ist von hoher, ergreifender Schönheit. Höchst wirkungsvoll leuchtet der mit hellem Gewande bekleidete schöne Leib der Heiligen aus dem Dunkel des Waldes.

1897 verlor unser Künstler seinen Vater. Nach dem Tode desselben übernahm Schleibner die Sorge für seine alte Mutter und seinen kranken Bruder Georg († 1898). Schon im Jahre 1898 schuf die liebevolle Hand des Sohnes für den Dahingegangenen ein würdiges Grabdenkmal für Hallstadt. Das Votivbild zeigt, wie der Vater im Mesnertalar durch seinen Namenspatron St. Johannes der Barmherzigkeit Gottes empfohlen wird, während auf der anderen Seite St. Josef als Patron der Sterbenden kniet und ein als Kind verstorbener Bruder des Meisters — als Engel aufgefaßt — mit dem Familienwappen für die ganze Familie bittet (Abb. S. 156; vgl. Jahresmappe der D. G. f. chr. Kunst 1899). 1898 bekam unser Meister vom erzbischöflichen Bauamt in Karlsruhe einen größeren Auftrag für Malsch bei Ettlingen in Baden. Seit dieser Zeit bis heute verdankt Schleibner die meisten seiner größeren Aufträge obiger Stelle.

Mitten in seiner regen Tätigkeit vermählte sich Schleibner im Jahre 1900 mit der Tochter eines Künstlers, des Bildhauers Guido Entres in München († 1909). Dadurch trat er in verwandtschaftliche Beziehung zu einer altangesehenen Münchener Künstlerfamilie, die durch Generationen hindurch für die Ausschmückung des Heiligtums erbauliche Werke schuf. Nach Gründung eines eigenen Heims brachten die nächsten Jahre dem Künstler eine Reihe von Aufträgen. Es entstanden die Bilder: »Mariä Verkündigung«, »St. Franziskus«, Altarblatt für die Klosterkirche in Grafrath, gemalt 1901, (Abb. S. 154), die Restaurierung der Fürstlich Wolfeckischen Kapelle in Rohrmoos, die Deckenbilder für Stein-



KASPAR SCHLEIBNER — HL. MARTIN
AUS DEN 8 SELIGKEITEN: SELIG SIND DIE BARMHERZIGEN
Karton zu einem Fresko in Mailling bei Ingolstadt. — Text S. 164



KASPAR SCHLEIBNER — JOHANNES BAPT.
AUS DEN 8 SELIGKEITEN: SELIG SIND, DIE VERFOLGUNG LEIDEN . . .
Karton zu einem Fresko in Mailling bei Ingolstadt. — Text S. 164



DIE HL. DREIFALTIGKEIT
VON K. SCHLEIBNER
Malerei v. J. 1906 am Chorbogen in der Kirche des Vinzentinums zu München
Text s. unten

mauern in Baden, die Fassade der Apotheke in Mindelheim, die Ausmalung der Kirche in Grünthal, der reiche Bilderschmuck für die Kirche in Thanning bei Wolfratshausen, der große Bilderzyklus für Mailling bei Ingolstadt u. a. m. Die Maillinger Bilder aus dem Zyklus der acht Seligkeiten, wie die Darstellung der Sakramente sind von höchst anziehendem Reiz innig-tiefen deutschen Empfindens, schon in der Anspruchslosigkeit der technischen Mittel (Abb. S. 158 und 163). In der Thanninger Bilderserie aus dem Leben des hl. Petrus, entstanden 1902 (Abb. S. 158), spricht sich mehr die flächige Großzügigkeit italienischer Kunst aus.

Im Jahre 1905 vollendete der Meister die Apsismalerei in der Kirche des Vinzentinums zu München samt dem Chorbogen. Die großen Wandflächen gewährten Spielraum zu machtvoller Entfaltung monumentaler Malerei. Im Apsidenbild war es die Manier der Rokokomeister, die dem Künstler ausschlaggebend war in den großen Scheinarchitekturen, als eine willkommene Umrahmung für die reichen Gruppenbildungen (Abb. S. 164 und 165; vgl. Jahresmappe der D. G. f. chr. Kunst 1905 und 1909). Hier, wie beim großen Deckenbilde in Grünthal, Maria Himmelfahrt, schloß sich Schleibner vielleicht am engsten der Kunst des 18. Jahrhunderts an. Denn wenn auch die bereits eingangs gewürdigten neuesten Werke Schleibners, die Deckengemälde Kappel-Windeck in Baden, und Maria Thalkirchen-München, im Geiste der Kunst des 18. Jahrhunderts gehalten sind, so haftet ihnen trotzdem in den Details eine Fülle von Selbständigkeit an. Das Deckenbild in der Pfarrkirche zu Rißtissen in Württemberg, gemalt 1905, Pankratius und Dorothea, weiß trotz des Figurenreichtums in der Großzügigkeit der Anlage sich der klassizistisch strengen Art der Dekoration des Kircheninnern in der feierlich getragenen Schilderung der Märtyrerszenen, wie der erhabenen Darstellung himmlischer Verklärung beider Heiligen geschickt anzupassen (Abb. S. 161).

Um ein Bild zu gewinnen von der großen Arbeitskraft unsres Künstlers, die an die Produktivität der virtuosen Barock- und Rokokomeister gemahnt, zählen wir auf die Deckenbilder für Flotzheim bei Wemding in Schwaben, gemalt 1905, jene in der Pfarrkirche zu Merching bei Augsburg (Abb. S. 166 und 176) die Wandbilder für Malsch bei Ettlingen in Baden, das große Deckengemälde Himmelfahrt Christi für Langenbrücken bei Bruchsal, jenes für den Geburtsort Hansjakobs in Haslach, Baden, aus der Legende des hl. Arbogast, die Bilder für Friesenried im Allgäu und für Stein in der Oberpfalz.

Als letzte größere kirchliche Schöpfungen innerhalb dieser letzten Gruppe betrachten wir noch zwei sehr voneinander verschie-

dene Bilder — das Altarblatt für die Kapelle des Grafen Günter-Stollberg in Kamienitz (Schlesien), gemalt 1912 (Abb. S. 159), und das Blatt für einen Seitenaltar der neuen Kirche zu Eurasburg, gemalt 1909 (Abb. S. 173). Auf ersterem Gemälde, »Anbetung der hl. Drei Könige«, bildet der Künstler die Manier der Nazarener in allerdings sehr freier und selbständiger Weise weiter. Der Typus des Eurasburger St. Georg jedoch leitet in der künstlerischen Tätigkeit Schleibners gleichsam eine neue Ära ein, die dann auf manchem seiner folgenden Werke mehr oder minder deutlich zur Geltung kommt. Es ist eine freie Anlehnung der Form und Farbe nach an die deutsche Malerei des beginnenden 16. Jahrhunderts. Das Charakteristische der erwachenden Renaissance, jener so echt deutsch-heimischen Kunstepoche, weiß Schleibner in ganz besonders geschickter Weise dem Empfinden der Gegenwartkunst anzupassen.

Die Tätigkeit des Künstlers während des ersten Dezenniums unseres Jahrhunderts wurde durch eine zweite Studienreise nach Italien unterbrochen, wo er zuerst den in Padua die deutsche Kapelle in »Il Santo« ausmalenden Professor Ludwig Seitz besuchte und dann wiederum durch Empfehlung an Monsignore Bisletti einer Audienz beim hl. Vater gewürdigt wurde. 1907 wurde ihm durch die Gnade seines Landesherrn der Titel eines Kgl. Professors verliehen. Im Frühling des gleichen Jahres hatte der Künstler eine Kollektivausstellung seiner Werke in den Räumen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst veranstaltet. Den Aufträgen gemäß dehnte sich unseres Künstlers Wirkungskreis zumeist auf die Ausschmückung der Kirchen mit großen Decken- und Wandbildern sowie Altargemälden aus; schärfer charakterisiert wird des Meisters Eigenart jedoch in der intimeren Kunst kleiner, für sich selbst stehender, religiöser Darstellungen. So spricht aus dem Staffeleibilde, das hl. Abendmahl, gemalt 1906—07, in seltener Weise das Ver-



KASPAR SCHLEIBNER — DIE HELFERIN DER CHRISTEN

Apsismalerei von 1906 in der Kirche des Vinzentinums zu München. — Text S. 164



KASPAR SCHLEIBNER MOSES AM DORNBUSCH
Karton zu einem Deckengemälde für Merching. — Text S. 164

mögen, hohe, religiöse Momente packend und ergreifend vor Augen zu führen. Die Schar der Zwölfe naht ehrerbietigst ihrem Meister, der seinen eigenen Leib ihnen zur Speise darreicht. Wie hoheitsvoll und doch voll Güte die Gestalt des Heilandes, wie mannigfach in der Schilderung die Bewegtheit auf den Gesichtern der hl. Männer! Wahrhaftig, man ist sich der Größe des Momentes voll bewußt! (Abb. S. 172.) Wie lieblich sind dagegen die beiden Bildnisse der »Innocentia« im Besitze der Gesellschaft für christliche Kunst, von denen eines hier im Bilde vorgeführt wird (Abb. S. 160).

Das Bild »Auf der Flucht nach Ägypten«, im Besitze des Künstlers, stellt eine liebliche Idylle im deutschen Buchenwalde dar. Prächtige Lichtwirkungen bringen »Die Flucht nach Ägypten«, 1906—1907 — die hl. Familie fährt im Kahn über den Nil (Abb. s. V. Jahrgang, S. 335) —, ferner das liebliche Genrebild »Schutzengel«, wo die Gefahr besteht, daß durch das Spielen eines Kindes eine Petroleumlampe umgeworfen wird (Abb. S. 160).

Das Freilichtbild »Mariä Verkündigung«, im Besitze des Künstlers, das auf der Ausstellung im Glaspalast 1910 sich befand (Abb. S. 174), führt uns ein Idyll von seltener Anmut im Reiz der Erfindung vor Augen. Sehr hübsche Schöpfungen sind die kleineren Bilder des hl. Aloysius, Kniestück, gemalt 1908, im Besitze von Professor Aloys Eggerdinger-München, und des seligen Hermann Joseph, gemalt 1909, im Besitze des Künstlers (vgl. Abb. S. 160).

Auch in der Porträtmalerei hat der vielseitige Künstler sich mit Erfolg versucht. Voll Lebenswahrheit sind die alte Mutter Entres, gemalt 1902 (Abb. S. 170), dann Bildhauer Guido Entres, geschildert, wie letzterer als Kunstkenner eine Statuette betrachtet. Tüchtige Arbeiten sind ferner die Bildnisse des Grafen Wolfegg als Pater Fridolin S. J., entstanden Weihnachten 1908, sowie des Onkels unseres Künstlers, Geheimrat Dr. Ludwig v. Baumann, Reichsarchivdirektor in München (Abb. S. 171). Diesen Porträts schließen sich sorgfältig durchgeführte Studien- und Charakterköpfe an (Abb. S. 177).

Von den zahlreichen Werken unseres Künstlers ist in unserer vorliegenden Publikation nur eine Auswahl getroffen worden[1]. Wir stehen vor einer äußerst produktiven Künstlernatur. Ein Blick auf den Werdegang Schleibners offenbart, wie ja ganz natürlich, einen stetigen Fortschritt des Könnens, was jedoch gerade bei unserem Meister eine eventuell höhere Wertschätzung der späteren Schöpfungen

[1] Vgl. folgende Abbildungen von »Die christliche Kunst«, I. Jahrgang, S. 113 (Deckenbild) u. S. 282 (Patrona Bavariæ), — III. Jahrgang farb. Sonderbeilage (Verkündigung), — IV. Jahrgang farb. Sonderbeilage (Cäcilia), — V. Jahrgang, S. 335 (Flucht nach Ägypten), — VI. Jahrgang, S. 32 (Mädchenstudie); — ferner die Jahresmappen der D. Ges. f. christl. Kunst 1894 (Religion), — 1896 (Chorbogen in Mittelstetten), — 1899 (Grabdenkmal für den Vater des Künstlers, Philomena), — 1902 (Innocentia), — 1905 (Apsidenfresko in Vinzentinum, St. Martins Tod und Verherrlichung), — 1907 (Madonna, Schweißtuch Christi), — 1909 (hl. Abendmahl, Chorbogen in Vinzentinum), — 1912 (St. Josephsaltar in der St. Josephskirche zu Würzburg).

gegenüber jenen der Frühzeit nur zum Teil bedingt. Diese merkwürdige Erscheinung hat ihren Grund wohl in dem klaren Zielbewußtsein, mit dem der Künstler von Anfang an an das Ideal seines Wirkens ging. Die ziemlich harte Jugend, die stille, bescheidene, auf sich selbst angewiesene Zeit seines Jünglingsalters hindurch und dann das plötzliche Geraten in eine ganz andere, ihm bisher völlig fremde Umgebung waren zweifelsohne Kontraste, die auf die künstlerische Entwicklung Schleibners gerade deswegen einen so günstigen Einfluß ausübten, weil eben immerfort felsenfest in seinem Innern der Entschluß, ein christlicher Künstler zu werden, stand. Jetzt mit dem vollendeten 50. Lebensjahre kann der Künstler auf eine überreiche Zahl von Werken zurückblikken. Mit den Gefühlen der Freude und des Dankes drükken wir dem wackeren Meister die arbeitsame Rechte, die in ihrem kunstreichen Schaffen niemals vom christlichen Prinzip abgewichen ist.



KASPAR SCHLEIBNER JUDITH
Karton zu einem Deckengemälde für Merching. — Text S. 164

Möge der Künstler noch lange nicht am Ende seiner Schaffenskraft angelangt sein. Möge für ihn jetzt vielmehr der zweite große Abschnitt seiner künstlerischen Wirksamkeit beginnen. Möge dem Künstler neben immer mehr sich steigernder äußerer Anerkennung ganz besonders das Gefühl innerer Befriedigung treu bleiben, das in dem Bewußtsein, im Dienste des Allerhöchsten zur Verherrlichung Gottes und zur Erbauung der Mitmenschen künstlerisch zu gestalten, das höchste irdische Glück bedeutet.

VORSICHT BEI KONKURRENZ-AUSSCHREIBEN

Die Aufstellung der Bestimmungen für Wettbewerbe bietet erfahrungsgemäß erhebliche Schwierigkeiten. Solche Schriftstücke sollten nur nach reiflicher Beratung mit Künstlern hinausgegeben werden, die auf dem einschlägigen Gebiete Erfahrungen haben und die diesbezüglichen Wünsche der Künstlerschaft kennen. Doppelt bedauerlich wäre es, wenn, wie nicht selten bei profanen Wettbewerben, auch bei solchen Mißgriffe vorkämen, welche die Erlangung kirchlicher Kunstwerke zum Ziele haben, dadurch entstünden der kirchlichen Kunst nur neue Schwierigkeiten und Widersacher. Die Veranlasser derartiger fehlerhafter Wettbewerbe haben auch nicht so leicht eine Entschuldigung, da bekanntlich die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstr. 6) jedem in allen künstlerischen Fragen mit Rat und Tat kostenlos beispringt, der sich an sie wendet.

DIE ZWÖLFTE TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE

Als Versammlungsort für die letzte Denkmalpflegetagung war Halberstadt ausersehen worden, und somit stand die Veranstaltung wieder einmal unter dem Zeichen der niedersächsischen Kunst. Alle Epochen seit dem Beginne des zweiten Jahrtausends haben an dieser Stätte herrliche Denkmäler geschaffen; vor allem bestimmend für das Bild Halberstadts ist die Fülle der prächtigen Fachwerkbauten, von seinen Kirchen die romanische Liebfrauenkirche und der Dom, dessen bau-

liche Schönheit und dessen kostbarer Schatz in jenen Gegenden unübertroffen dastehen. Die von mir verfaßte Inventarisation der dortigen Bau- und Kunstdenkmäler (Halle a. S., 1902) gibt Aufschluß über alles Einzelne.

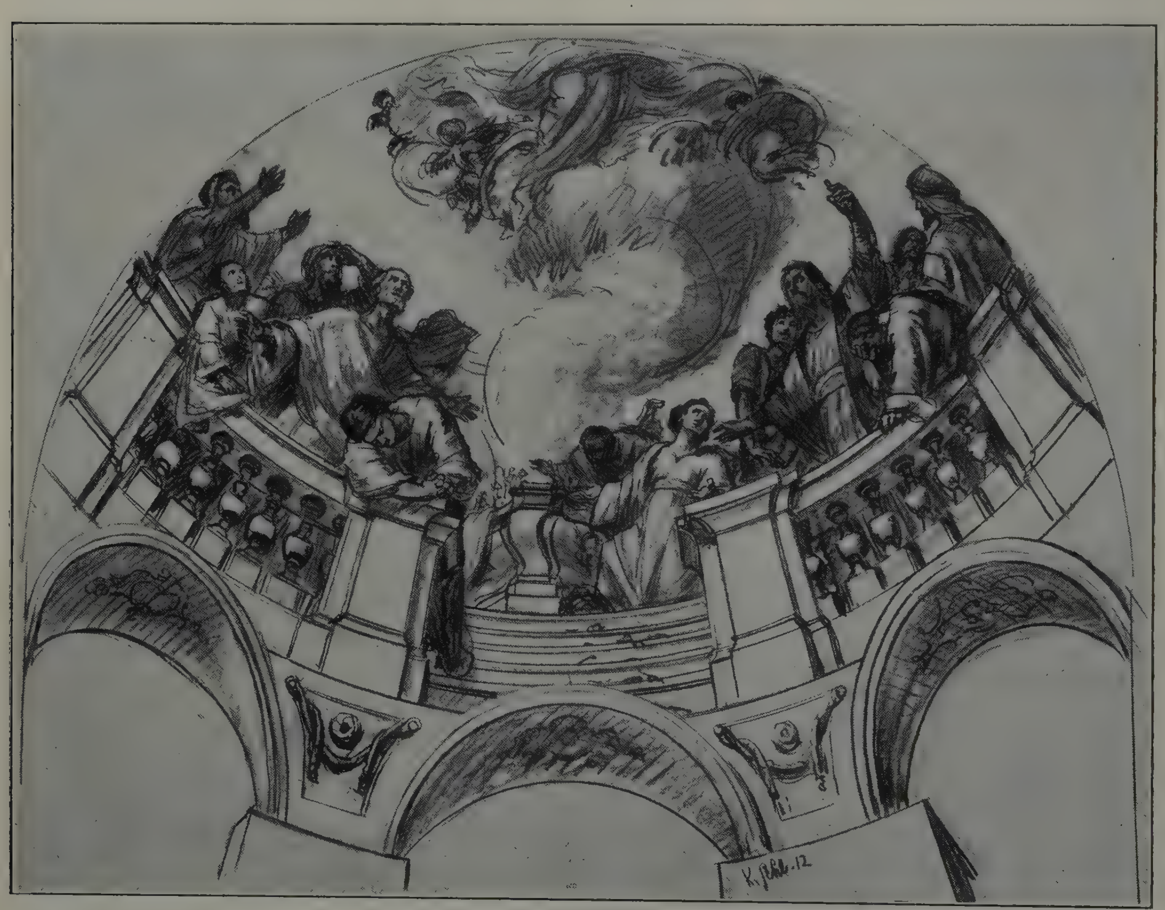
Die Organe der deutschen Denkmalpflege haben diesmal allein getagt, nicht zugleich mit dem Heimatschutzbunde; diese gemeinsamen Versammlungen finden, wie 1911 in Salzburg beschlossen wurde, nur mehr alle zwei Jahre statt, also zunächst 1913, und zwar dann in Dresden. Die nächste bloße Denkmalpflegetagung wird 1914 in Augsburg abgehalten werden, so daß dann auch Bayern einmal wieder an die Reihe kommt.

Die in Halberstadt gehaltenen Vorträge behandelten vorwiegend Themata allgemeiner Art, außer zwei neuesten konkreten Leistungen der Denkmalpflege. Geh. Baurat Wickop-Darmstadt berichtete über die Wiederherstellung der Liebfrauenkirche in Arnstadt i. Th. Obgleich die letzte Restaurierung erst 1880—82 stattgefunden hat, waren die Türme doch dermaßen schadhaft, daß sie abgetragen werden mußten. Sie sind zum Teil mit dem alten Material, aber, was sich leider nicht vermeiden ließ, zum Teil unter Verwendung von Eisenbeton, genau in der alten Form wieder aufgebaut worden. Über die Arbeiten zur Sicherung der Fundamente des Münsterturmes zu Straßburg sprach Dombaumeister Knauth.

Von den Vorträgen allgemeinen Inhaltes beschäftigten sich die meisten mit den technischen Fragen. Prof. Dr. Rathgen-Berlin legte dar, in welcher Weise er seit mehreren Jahren Versuche mit Steinschutzmitteln angestellt und welche Erfolge er damit erreicht hat. Im ganzen lassen sich bisher noch keine bestimmten Schlüsse ziehen; wahrscheinlich kommen für die verschiedenen Steingattungen auch verschiedene Tränkungsmittel in Betracht.

Dombaumeister Hertel-Köln sprach über die Auswahl und Behandlung der für Restaurierungen in Betracht kommenden Materialien, besonders der natürlichen Bausteine. Es genügt keineswegs, daß diese nur auf ihre Festigkeit hin geprüft werden; vielmehr kommt es darauf an, ihre Wetterbeständigkeit und Verwitterung festzustellen. Es wäre sehr zu wünschen, daß die reichen praktischen Erfahrungen, die von den Bauhütten noch oft geheim gehalten werden, der allgemeinen Kenntnis zugeführt und für die Denkmalpflege nutzbar gemacht würden.

Von großem Interesse waren die Darlegungen des Geh. Oberbaurates Hoßfeld-Berlin über »Technisches aus der Denkmalpflege«. Er beschränkte sich auf eine Anzahl von Punkten, die im Interesse der Erhaltung von kirchlichen Baudenkmälern wichtig sind. Auch hier war von den Baumaterialien die Rede. Das zum Ersatz benutzte Material soll dem alten in Form und Beschaffenheit gleich sein, alle Herstellungen und Ausbesserungen müssen von dem Grundsatze geleitet werden, daß die neuen Teile in denselben Konstruktionen und mit den gleichen Stoffen herzustellen sind wie die alten. Wenn neuzeitliche Anordnungen unvermeidlich sind,



KASPAR SCHLEIBNER — MARIÄ HIMMELFAHRT (UNTERER TEIL DES BILDES)
Karton zu einem Gemälde in Kappelwindeck, v. J. 1912. — Text S. 169



KASPAR SCHLEIBNER MARIÄ HIMMELFAHRT
Deckengemälde in Kappelwindeck (Baden) v. J. 1912. — Text S. 146

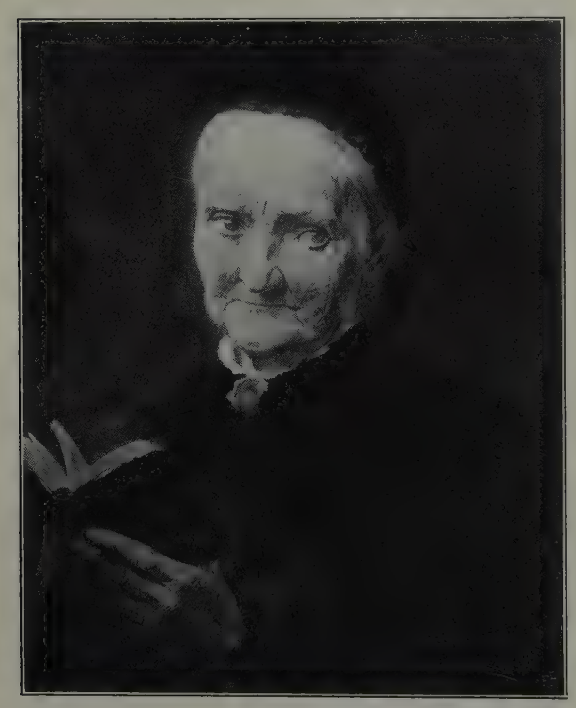
also z. B. Rabitz-, Monier- und Eisenbetonkonstruktionen, dürfen diese doch höchstens da benutzt werden, wo sie nicht gesehen werden. Vor allem ist es die Feuchtigkeit, die den Bestand älterer Kirchenbauten bedroht. Sie kann von unten durch das Grundwasser, von oben durch die Niederschläge oder aus dem Innern des Kirchenraumes kommen. Die Bekämpfung der Erdfeuchtigkeit läßt sich je nach den Umständen durch Isolierung (z. B. mittelst eingelegter Platten), oder durch Senkung des Grundwassers, oder durch Drainage herbeiführen. Von oben dringt die Feuchtigkeit ein, wenn die Dächer, Plattformen usw., vor allem aber ihre Anschlüsse undicht, oder wenn die zur Abwehr der Niederschläge getroffenen Vorkehrungen, also die Rinnen und Abfallrohre unpraktisch sind. Geh.-Rat Hoßfeld ist der Ansicht, daß diese den Kirchengebäuden mehr Schaden als Nutzen bringen. Sie wirken für das Auge störend, entstellen das ursprüngliche Bild des Bauwerkes, schädigen es auch oft in kunstgeschichtlicher Beziehung. Außerdem richten sie Unheil an, wenn sie in ungepflegtem Zustande verschmutzen, sich verstopfen, einfrieren und platzen. Eine freie Traufe, die man natürlich nicht so anbringen darf, daß sie das Publikum belästigt, versieht ihren Zweck weitaus besser; der Schaden, den sie am Mauerfuße anrichten kann, läßt sich durch ein richtig angelegtes Traufpflaster vermeiden. Ausnahmen lassen sich allenfalls bei Putzbauten machen, deren Mauerfuß der Beschädigung durch das Traufwasser eher ausgesetzt ist.

Die Feuchtigkeit im Innern der Kirchenräume, die durch Witterungsumschläge, Menschenansammlung und dergleichen veranlaßt wird, läßt sich am besten durch energische Lüftung bekämpfen, an der es sehr oft auch da fehlt, wo ausreichende Möglichkeit dazu vorhanden ist. Die malerisch so wertvolle Berankung der Außenwände kann, wie beim Efeu, zur Trockenhaltung beitragen, darf aber doch nicht so überhand nehmen, daß dem Bauwerk Luft und Sonne entzogen wird. Wesentlich zur Austrocknung eines Gebäudes trägt die richtige Heizung bei. Gasheizung ist ganz zu widerraten, weil sie erst recht Feuchtigkeit erzeugt. Gut ist vom Standpunkte der Denkmalpflege die Luftheizung. Leider schafft immer die Frage Schwierigkeiten, wie der Schornstein anzubringen ist. Am besten wäre die elektrische Heizung, die nur leider vorläufig noch allzu teuer, auch nicht immer zu haben ist. Auch für die Beleuchtung der Kirche empfiehlt sich die Elektrizität, bei weitem mehr aber das alte Kerzenlicht, gegen welches kein anderes aufkommt.

Ein Thema aus dem neuzeitlichen Leben hatte Prof. E. Högg-Dresden erwählt. Er sprach über moderne Ladeneinbauten in alten Gebäuden und illustrierte seine Darlegungen durch ein reiches, in etwa dreißig Städten aufgenommenes Bildermaterial. Bei der Untersuchung der Frage machte der Redner vorweg einen Unterschied zwischen Großstädten und Kleinstädten. Während dort die Entwicklung des heutigen Geschäftslebens zum Entgegenkommen nötigt, ist gegenüber den Auswüchsen der in Nachahmungen des großstädtischen Warenhauswesens sich ergehenden kleinstädtischen und dörflichen Ramschgeschäfte unbedingtes Einschreiten erforderlich. Sie verderben an ihren Orten nicht allein das Geschäftsleben sondern auch die Schönheit. Als Zwangsmittel empfiehlt sich das Gesetz, das Ortsstatut, die Schaufenstersteuer, gegen die verunstaltende Reklame Ähnliches; außerdem aber gegen beides die friedliche Belehrung und Aufklärung der Kaufleute. Hierum hätten sich die Handelskammern, volkswirtschaftlichen Vereine

usw. anzunehmen. Die durch den Vortrag gegebenen Anregungen werden voraussichtlich zur Herausgabe eines Werkes führen, in dem die besten in Deutschland noch vorhandenen alten Kaufläden enthalten sein werden. — Die Voraussetzung zur richtigen und im Sinne der Denkmalpflege verständnisvollen praktischen Befolgung der in allen diesen Vorträgen erteilten Ratschläge ist natürlich eine zweckgemäße Ausbildung der Baugewerksschüler; sind doch diese später in den meisten Fällen berufen, die Berater des bauenden Mittelstandes zu sein. Es stand daher mit den zuvor mitgeteilten Referaten in engstem innerlichem Zusammenhange, daß Oberbaurat Deininger-Wien und Architekt Scriba-Hildesheim über das Verhältnis der Baugewerkschulen zur Denkmalpflege sprachen. Die Aufgaben für den Architekten sind gerade gegenüber bürgerlichen und bäuerlichen Bauten neuerdings schwieriger geworden; sie erfordern genaue Kenntnis der überkommenen heimischen Bauweise, die weiter gepflegt und den Zwecken des modernen Lebens angepaßt werden muß. Hiernach hat die Ausbildung der Schüler sich zu richten.

Außer diesen praktischen Fragen wurden in drei Vorträgen Themata sehr wichtiger, historischer und juristischer Natur erörtert. Prof. Dr. Bredt-Barmen, Superindentent Wissemann-Hofgeismar und Prof. Dr. Sauer-Freiburg i. B. sprachen über den gesetzlichen Schutz der kirchlichen Kunstdenkmäler. Schon das Corpus Juris Canonici, das auf Satzungen ältester Zeiten beruht, verbietet die Veräußerung alles sachlich, künstlerisch oder historisch wertvollen Kirchenbesitzes. Zahlreich sind die bezüglichen päpstlichen Edikte (so von Pius II., Paul II., Sixtus IV., Paul III.). Das erste päpstliche Gesetz zum Schutze der Denkmäler wurde 1624 erlassen, ihm folgte ein zweites 1802 und die Lex-Doria-Pamfili-Pacca 1820. Die bischöflichen Verordnungen kommen ergänzend hinzu; wir haben sie in ganz Deutschland; besonders genau sind die Erlasse von Köln 1852 und 1856, sowie von Regensburg. Neuerdings ist die Aufsicht in die Hände des Staates übergegangen; meist begnügt sich die Kirche damit, seine Verordnungen zu veröffentlichen und einzuschärfen, doch gibt sie auch Ergänzungen dazu. In Bayern gelten die wirksamsten Kuratelvorschriften infolge des Gemeindeediktes aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; eine weitere Verschärfung steht bevor. Gesetze zum Schutze der Denkmäler gibt es in Hessen und Oldenburg, in Aussicht steht ein solches in Württemberg. Sicher ist es besser, statt mit Hilfe des Gesetzes lieber durch Aufklärung und Unterricht zu wirken. Sehr wertvoll waren in diesem Zusammenhange die Mitteilungen des bayerischen Generalkonservators Dr. Hager über die mittels seiner Denkmalpflegekurse erreichten Erfolge. Dr. O. Doering-Dachau

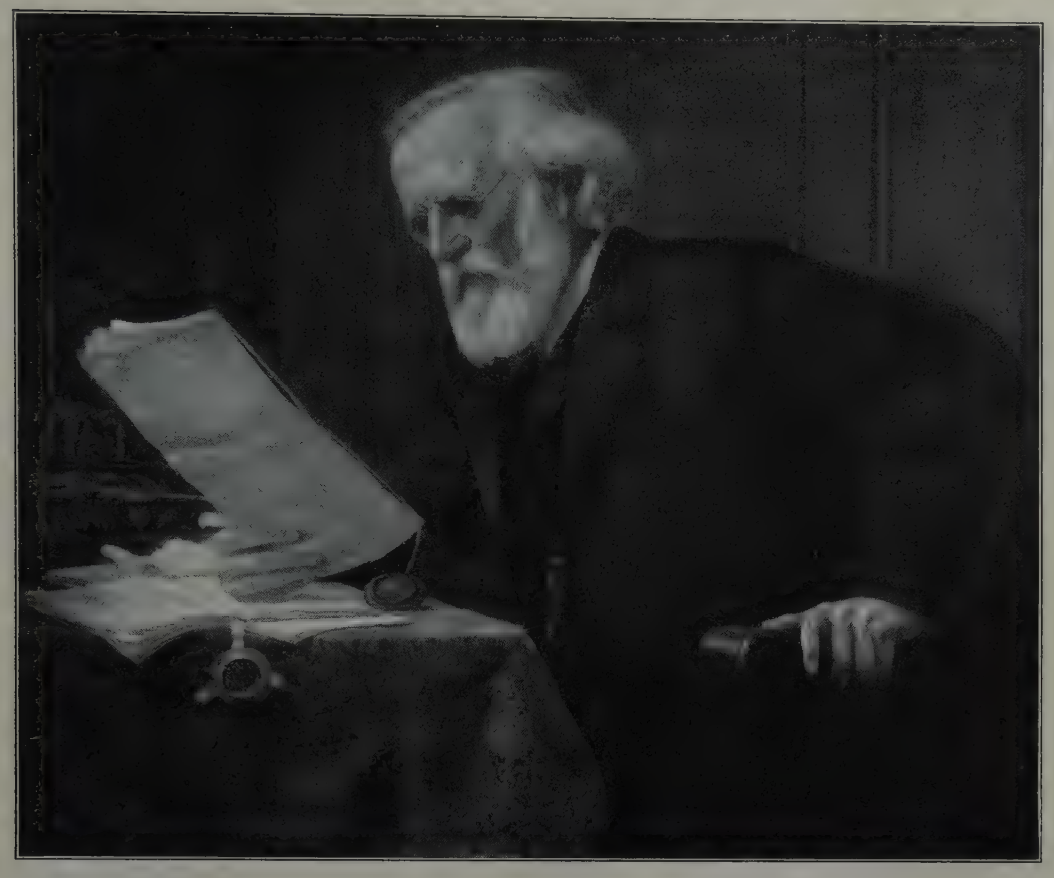


K. SCHLEIBNER DES KÜNSTLERS GROSSMUTTER
Text S. 166

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Architekt Hans Schurr. Die von Baurat Prof. Dr. Licht in Leipzig herausgegebene Zeitschrift „Der Profanbau“ bespricht in Heft 3 des lfd. Jahrg. an Hand zahlreicher großer Abbildungen die ehrenvolle Tätigkeit des Münchener Architekten Hans Schurr als Kirchenbaumeister. Schurr ist Schüler des Professors Georg von Hauberrisser, des Erbauers des Münchener Rathauses und der herrlichen St. Paulskirche in München. Er war Bauleiter bei der St. Antoniuskirche und der von Heinrich Frhr. v. Schmidt entworfenen St. Maximilianskirche in München. Die 1902 vollendete St. Josephskirche in München ist sein Werk. Er siegte in dem Wettbewerb um die jetzt im Bau begriffene Stadtpfarrkirche St. Wolfgang in München und baute die kath. Pfarrkirche St. Heinrich in Fürth, die Kirche in Bayerisch-Eisenstein sowie Schule und Pfarrhaus daselbst, die Kirche in Lohhof bei Mindelheim, Stadtpfarrkirche und Pfarrhof in Pasing bei München und die Kirchen in St. Ottilien und Hohenlinden. Gegenwärtig bearbeitet er Entwürfe für eine katholische Hofkirche in Stuttgart. Seine Schöpfungen zeichnen sich durch ihre klare Grundrißdisposition und besonders durch vorzügliche Anpassung an die Umgebung, sei es Stadtbild oder Landschaft, aus; reizvolle Details sind an glücklich gewählten Stellen eingestreut.

Die Internationale Kunstausstellung 1913 zu München ist in der Reihenfolge die XI. dieser großen Veranstaltungen und soll, wie die früheren, ein Bild geben des Könnens und der Bestrebungen der Künstler aller Kulturstaaten. Sie dauert vom 1. Juni bis Ende Oktober. Die hohe Bedeutung dieser großen künstlerischen Veranstaltungen wurde von den Künstlern aller Nationen stets dadurch anerkannt, daß sie bestrebt waren, Kollektionen zusammenzustellen und zu senden, welche das Beste und Vornehmste ihrer nationalen Kunst enthielten, und es ist nicht zu zweifeln, daß die Künstler aller Länder der Einladung zur Beschickung der XI. Internationalen Kunstausstellung ebenso freudig folgen werden, wie das bei den früheren Ausstellungen dieser Art geschah. Seine Königliche Hoheit der Prinz-Regent haben durch Übernahme des Protektorates Ihr allergnädigstes Interesse zu bekunden geruht; das Ehrenpräsidium haben Seine Königliche Hoheit Prinz Rupprecht von Bayern huldvollst übernommen. Die Königlich Bayerische Staatsregierung stellt bei sonstiger weitgehender Unterstützung zahlreiche Staatsankäufe in Aussicht; auch wird voraussichtlich eine Lotterie veranstaltet werden, bei welcher ebenfalls größere Ankäufe erfolgen. Der Termin für Anmeldung ist festgesetzt bis 30. April einschließlich; der Termin für Einsendung läuft vom 10. bis 30. April abends 5 Uhr. Vor dem 10. April werden Werke im Ausstellungspalast nicht angenommen. Kunstwerke aus



KASPAR SCHLEIBNER GEHEIMRAT DR. LUDWIG v. BAUMANN

Text S. 166

München sind vom 25. bis 30. April einschl. franko im Glaspalast abzuliefern. Als Ausstellungsspediteur ist die Firma Wetsch aufgestellt (München, Bayerstraße). Zur Erleichterung für die Aussteller sind in den größeren Kunstzentren Sammelstellen errichtet, deren Benützung empfohlen wird. Die freie Rückfracht kann nur gegen Vorlage des Originalfrachtbriefes, welcher den Vermerk »Ausstellungsgut« zu tragen hat, erfolgen; es liegt daher im Interesse der Aussteller, daß Kunstwerke und andere Güter nicht zusammen mit einem Frachtbrief versendet werden. Falls Kunstwerke, welche mit einer Sammelsendung eintreffen, einzeln zurückverschickt werden sollen, kann freie Rückfracht für dieselben nur nach vorheriger Vereinbarung mit der Ausstellungsleitung gewährt werden. Das Zentral-Komitee behält sich vor, in einzelnen Fällen besondere Vereinbarungen und Bestimmungen zu treffen.

Große Kunstausstellung Stuttgart 1913. Die Große Kunstausstellung Stuttgart 1913 wird nach der Bestimmung Seiner Majestät des Königs am 8. Mai d. J. eröffnet werden. Durch diesen frühen Beginn der Ausstellung wird es auswärtigen Kunstfreunden ermöglicht, bereits die Pfingsttage zur Besichtigung der in Stuttgart zusammenkommenden reichen Kunstschätze zu verwenden. Die Vorbereitungen zu der Ausstellung sind nunmehr im wesentlichen abgeschlossen. Die in Württemberg schaffenden, sowie die daselbst geborenen Künstler haben das Recht der freien Einsendung ihrer Werke, unterstehen aber einer Aufnahmejury. Im übrigen erfolgten nur persönliche Einladungen. Anmeldetermin: 15. Februar. Einlieferung vom 1. bis 20. März. Die erforderlichen Anmeldeformulare sind von der Geschäftsstelle, Schellingstr. 6, zu beziehen.

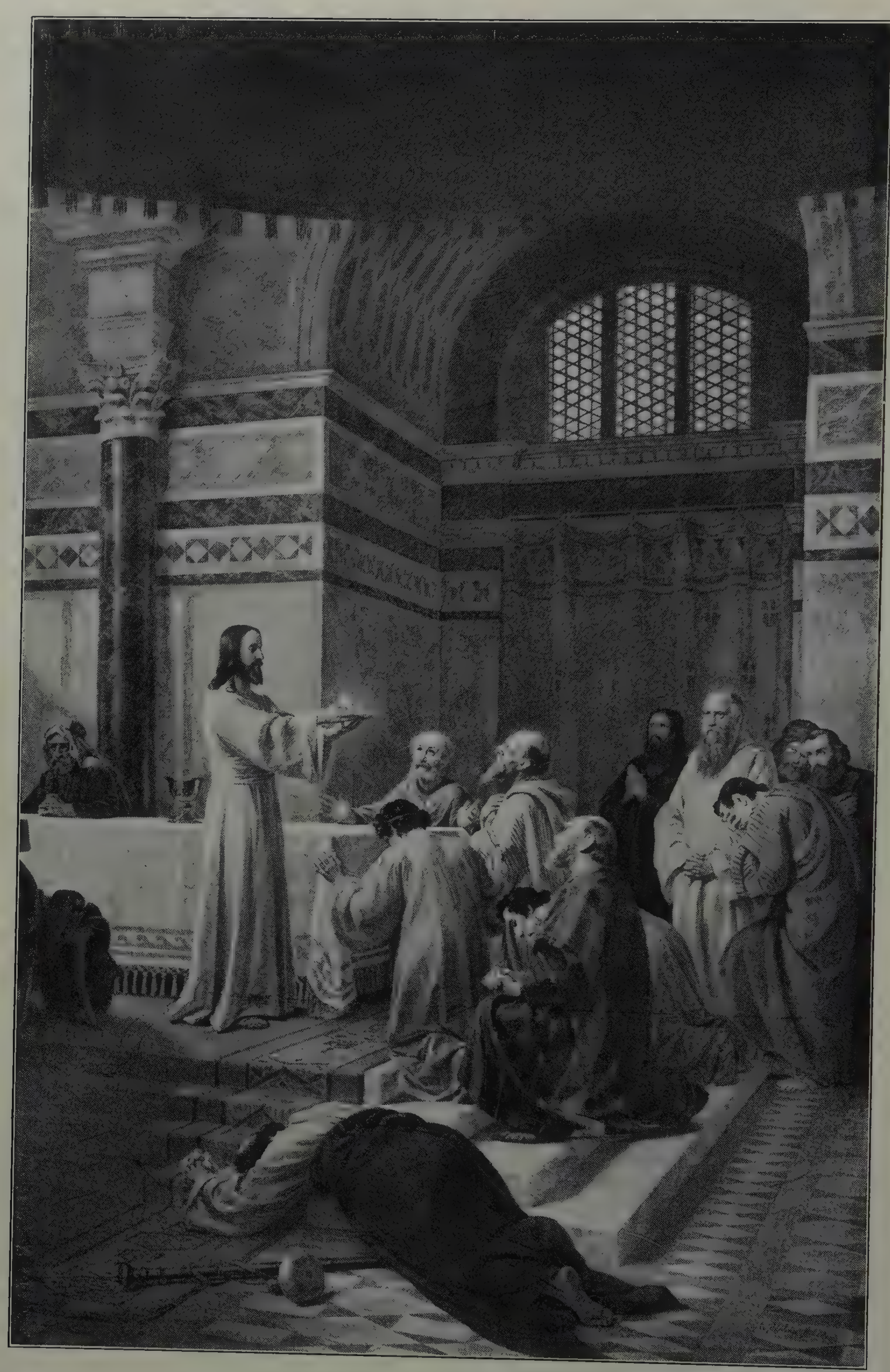
Landau (Pfalz). Architekt Albert Boßlet wurde mit dem päpstlichen Verdienstkreuz »Pro Ecclesia et Pontifice« ausgezeichnet.

In Mainz soll ein Richard Wagner-Denkmal errichtet werden, mit dessen Herstellung Professor Heinrich Wadere (München) betraut wurde.

Straßburg. Die Kunsthandlung Schläfer eröffnet am 18. Februar eine Ausstellung von Werken des jungen hochbegabten Malers René Kuder.

Xaver Dietrich (München) vollendete kürzlich für die von Michael Kurz erbaute Kirche in Sondersfeld ein Gemälde des hl. Abendmahls.

Vom Kölner Dom. Nachdem seit 1834 der Ausbau des Kölner Domes im Jahre 1880 vollendet, hielt man es für eine weitere notwendige Aufgabe, den Dom nunmehr freizulegen, d. h. ihn zunächst von den menschlichen Behausungen zu befreien, die sich im Laufe der Jahrhunderte zwischen seine Strebepfeiler eingeschmiegt hatten und wie Schwalbennester an ihm klebten, dann aber auch in der näheren Umgebung alle Häuser zu beseitigen, welche es dem Blick des Beschauers verwehrten, den ungeheuren Bau in seiner ganzen Ausdehnung ins Auge zu fassen. So schuf man an der



KASPAR SCHLEIBNER — DAS LETZTE ABENDMAHL

Ölgemälde. Vollendet 1907. — Text S. 165

Südseite den jetzigen Domhof, dessen Wege und Straßen nur Blumen- und Rasenbeete, sowie Gebüschpflanzungen einfassen, und den großen, zugigen Vorplatz vor der Westfront, von dessen äußerstem Ende man die Fassade bis hinauf zu den Kreuzblumen des Turmpaares ungestört betrachten kann. Rund fünf Millionen Mark, den Ertrag von zehn Dombaulotterien, hat diese Freilegung verschlungen, sie wurde seit dem Jahre 1882 in etwa einem Jahrzehnt vollzogen. Noch aber war seitdem kaum ein weiteres Jahrzehnt vergangen, da machten sich schon die Stimmen solcher geltend, welche die Empfindung hatten, daß man einen großen Irrtum begangen oder wenigstens zu weit gegangen sei. Man bewunderte wohl den Dom, staunte ihn an, er imponierte, aber erwärmte nicht. Zu stolz und vornehm stand er nun da wie »auf dem Präsentierteller«, wie abweisend gegen die Menschenwohnungen, anstatt sie an sich heranzulassen, ihnen den Maßstab für seine ungeheuren Abmessungen zu entnehmen und sie so mitwirken, von ihnen sich emporheben zu lassen zu seiner Größe. Allmählich hat sich die Einsicht durchgesetzt, daß ein solches Bauwerk als Ganzes nur aus der Ferne, aus den umgebenden Häusermassen aufsteigend, zur Geltung komme und betrachtet werden dürfe — man vergleiche von deutschen Kathedralen nur Straßburg, Freiburg, Ulm —, wobei dann nicht mehr das Auge durch ein in großen Komplexen überreiches Gewirre von den Spitzen und Zacken des Maßwerks und der Ornamentik im Augenblick ermüdet wird, daß diese Klein- und Feinarbeit vielmehr Gegenstand einer liebevollen Detailbetrachtung, nun freilich aus nächster Nähe sein müsse, wohingegen das Gesamtbauwerk nach Abstrahierung aller Einzelheiten als geschlossene Baumasse und in der Silhouette zu wirken habe, woher es kommt, daß der Kölner Dom wie manches andere monumentale Bauwerk den besten Eindruck in mond-



KASPAR SCHLEIBNER — HL. GEORG

Gemalt 1909 für die Schloßkapelle zu Eurasburg

Text S. 165



KASPAR SCHLEIBNER — MARIÄ VERKÜNDIGUNG

Ölgemälde von 1910. — Text S. 166

heller Nacht erzielt. Daß nun etwas geschehen müsse, ist also seit langem vielseitiger Wunsch; nach vielem Hin und Her wurde endlich an der Nordseite die neue, recht gut gelungene Dombauhütte errichtet, dann herrschte wieder einige Jahre Ruhe, bis man jetzt ganz unerwartet mit einem großzügigen Bebauungsplane des Domhofes an der Südseite hervortritt. Schon ist ein Modell fertiggestellt, und diese Eilfertigkeit ruft nicht nur Überraschung, sondern auch die Bestürzung der Fachleute hervor, die begreiflich ist, da der Dom aus den vom ganzen Deutschen Reiche beigesteuerten Mitteln vollendet worden ist. Es ist somit recht verwunderlich, wenn Pläne und Modell geheim gehalten werden, bis sie von den maßgebenden Behörden besichtigt, d. h. genehmigt sind. Da es sich um eine eminent wichtige und wohl auch nationale Sache handelt, so kann man



KASPAR SCHLEIBNER ST. JOSEPH

Mittelbild des Altarwerkes der Kirche zu Grombühl (Würzburg). Gemalt 1911. — Text S. 146



KASPAR SCHLEIBNER — MARIÄ KRÖNUNG
Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Merching bei Augsburg, ausgeführt 1911. — Text S. 164

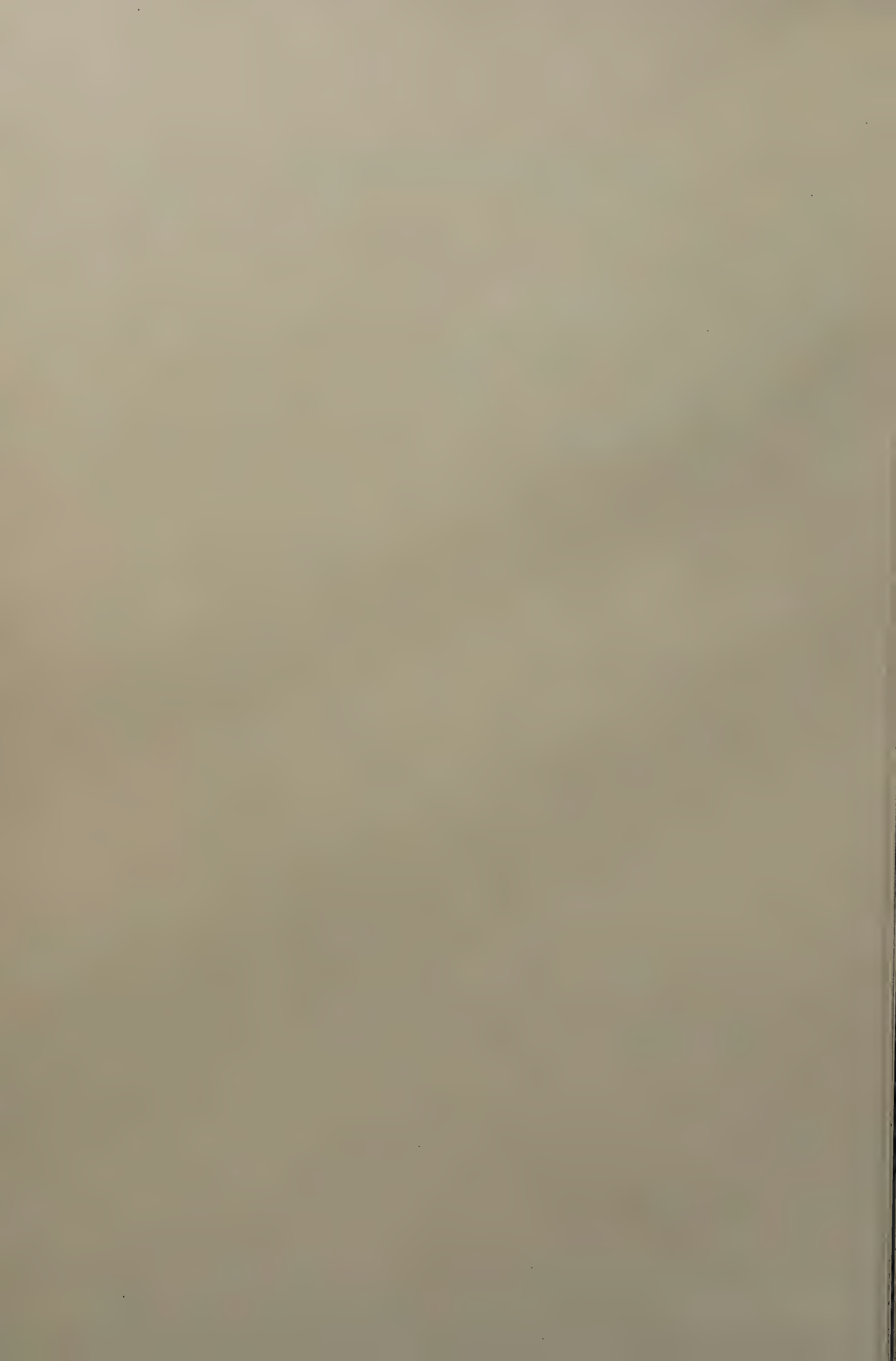
es recht wohl verstehen, daß aus Architektenkreisen der Wunsch geäußert wird, es möge zur Lösung der Aufgabe eine allgemeine oder wenigstens beschränkte Konkurrenz unter deutschen Architekten veranstaltet werden, damit die eigentliche Vollendung des Dombauprojektes, nachdem die frühere, historisch wie künstlerisch allerdings nicht wertvolle Umgebung gefallen ist, nunmehr durch die neue Umbauung einen würdigen und von der kompetenten Allgemeinheit gebilligten Abschluß finde.

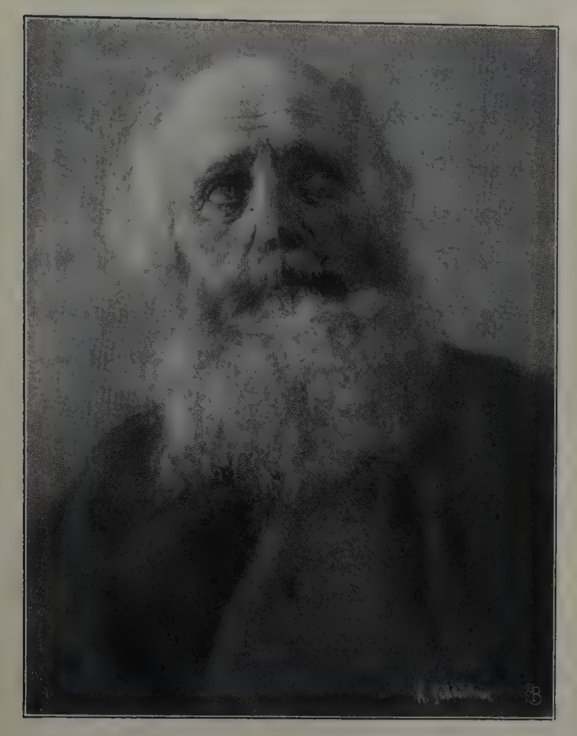
Die Gertrudiskirche in Dortmund. Das stetige Wachsen der Bevölkerung in der Industriestadt Dortmund verlangt immer neue Kirchenbauten, deren künstlerisches Niveau sich glücklicherweise auch langsam zu heben beginnt. Zurzeit werden nicht weniger als drei katholische Kirchen zugleich in Angriff genommen, so daß deren Zahl bald 15 betragen wird. Unter ihnen wird die neue Gertrudiskirche einen ehrenvollen Platz einnehmen. Der Architekt Franke-Gelsenkirchen, welcher bei dem Wettbewerb unter zehn Konkurrenten den 1. Preis davontrug, wird mit der Ausführung nach dem prämiierten Plane betraut werden. Der Bauplatz, an einer Straßenecke gelegen, ermöglicht eine schöne Gruppierung. Die beiden Straßen bilden mit der Kirche und dem zu ihr im rechten Winkel stehenden Pfarrhaus ein Rechteck, dessen Mitte durch gärtnerische Anlagen ausgefüllt werden soll. So wird der Gottesdienst dem Straßenlärm möglichst entrückt, der Pfarrerwohnung ein Blick ins Grüne gewährt. Zwischen dem Chor und der Wohnung, beide Baumassen zu einem Ganzen zusammenfassend, steht der Turm, interessant durch den kühnen Übergang vom Viereck zum Achteck. Das Innere stellt ein einfaches Langhaus dar mit einem 13 m breiten Mittelschiff und schmalen Seitenschiffen. Die Stilformen lehnen sich an die Gotik an, sind aber, soviel die Skizzen erkennen lassen, modern durchgearbeitet. An Steinmaterial wird blaugrüner Anröchter Bruchstein und Ettringer Tuffstein verwendet werden.

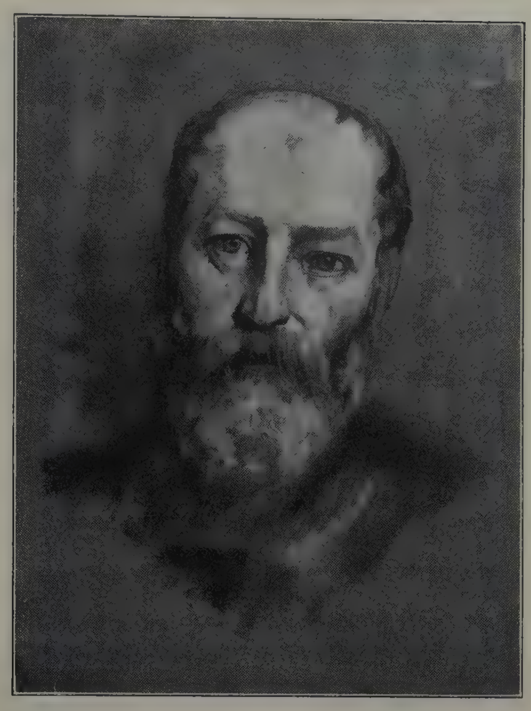
Dortmund — Rechtsanwalt Dr. Bartmann

Deutsche Retrospektive Ausstellung in Darmstadt 1914. Auf Veranlassung des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen, des bekannten Förderers der schönen Künste, wird in den Sommermonaten des Jahres 1914 in einem Teile des alten Residenzschlosses zu Darmstadt eine große, allgemeine deutsche retrospektive Kunstausstellung stattfinden, die sich auf eine bisher noch in ziemliches Dunkel gehüllte künstlerische Epoche, die Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg bis zur Ära Napoleons (ca. 1650—1800) bezieht. Das Ausstellungsmaterial soll aus dem Besitz der deutschen fürstlichen und privaten Sammlungen wie aus dem der öffentlichen Galerien

K. SCHLEIBNER — Mit Genehmigung der Münchner Graphischen Gesellschaft, Pick & Co., München — OSTERMORGEN







KASPAR SCHLEIBNER, ZWEI STUDIENKÖPFE
Ölgemälde. — Text S. 166

beschafft werden; die vorbereitende Sichtung besorgen Fachgelehrte, und es besteht die Absicht, die Ergebnisse dieser für die deutsche Kunstgeschichte wichtigen Ausstellung späterhin in einer groß angelegten Publikation zu vereinigen. Ferner wird sich für den Sommer 1914 die in Vorbereitung befindliche Ausstellung der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt dazu gesellen.

Gehrig

Für Freunde religiöser Kunstwerke. Wir machen darauf aufmerksam, daß Professor Schleibner sein Ölgemälde »Cäcilia« dem Kirchenbauverein seiner Heimat schenkte und daß es zugunsten des Vereins verkäuflich ist. Vgl. Text S. 150 unten.

DER PIONIER

Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., München, Karlstr. 6; Redaktion S. Staudhamer. Preis des Jahrgangs einschließlich Frankozustellung M. 3.—.

K. SCHLEIBNER STUDIENKOPF
Ölgemälde

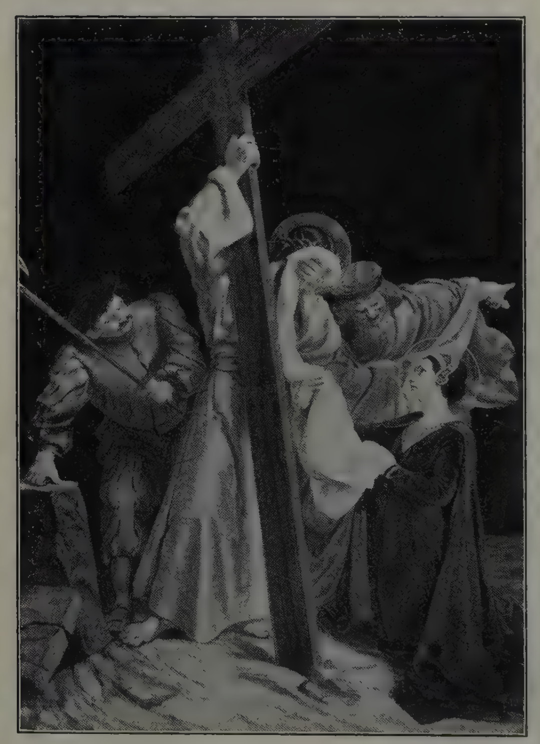
Der Pionier erscheint im Format und in der illustrativen Ausstattung der vorliegenden Zeitschrift, zu welcher er eine passende Ergänzung bildet. Aus dem Inhalt des letzten Jahrgangs seien folgende Aufsätze genannt: Kunst und Friedhofsanlage. — Die neuesten technischen Errungenschaften für Kirchen- und Schulbau. — Geschmacklosigkeiten in kirchlicher Kunst. — Schutz der kirchlichen Kunstwerke. — Die christliche Kunst in der Schule. — Freiheit und Gesetzmäßigkeit in der Paramentik. — Kultus und christliche Kunst. — Die Kunst ein Weg zu Gott. — Fortschritte in der Trockenlegung feuchter Gebäude. — Zur Goldschmiedekunst. — Die Märznummer (Nr. 6) enthält einen aktuellen Aufsatz des bekannten Holzbildhauers Cyrill dell' Antonio über religiöse Holzplastik. Der Verfasser ist mit den Verhältnissen, mit denen die christliche Kunst in der Gegenwart zu kämpfen hat, wohl vertraut, und legt ein warmes Wort für deren Besserung ein. Unter den Abbildungen finden sich viele moderne Grabdenkmäler, kirchliche Goldschmiedearbeiten, Fronleichnamsaltäre usw.

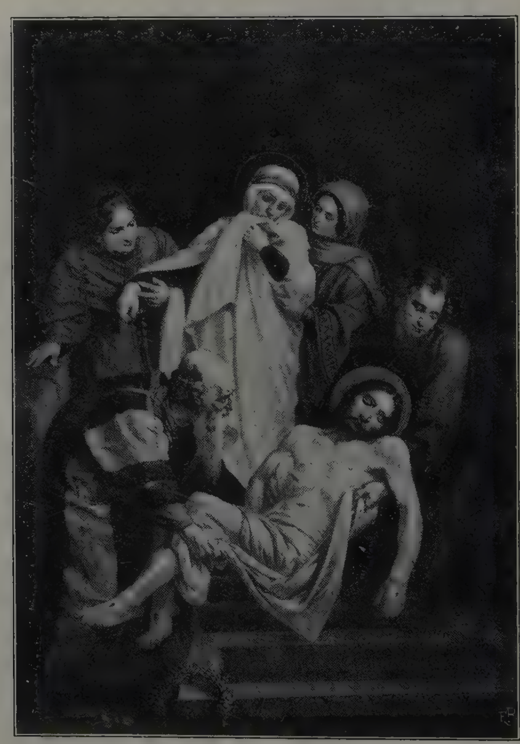




K. SCHLEIBNER — II. STATION — K. SCHLEIBNER — V. STATION

Aus dem Kreuzweg vom Jahre 1912 für die Herz Jesu-Kirche in Nürnberg. — Text S. 145





K. SCHLEIBNER — VI. STATION — K. SCHLEIBNER — XIV. STATION

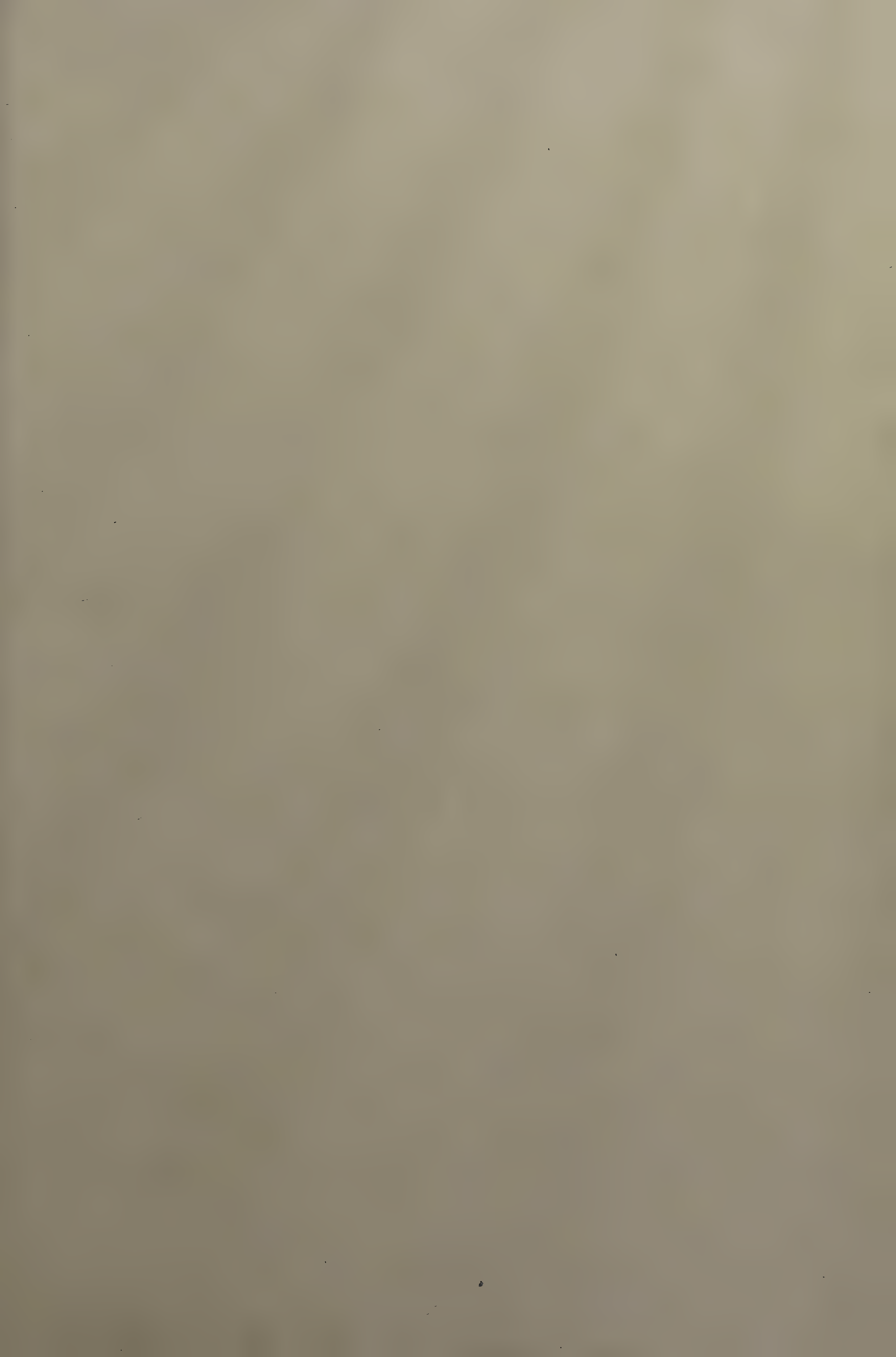
Aus dem Kreuzweg vom Jahre 1912 für die Herz Jesu-Kirche in Nürnberg. — Text S. 145

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.



KASPAR SCHLEIBNER — JESUS AM KREUZE

XII. Station des Kreuzwegs für die Herz Jesu-Kirche in Nürnberg. Gemalt 1912. — Text S. 145





Stephan Mattar

Beilage zu „Die christl. Kunst“

ST. PAULUSKIRCHE IN KÖLN

Erbaut 1905—1908. Hauptansicht

STEPHAN MATTAR

Von Dr. ANDREAS HUPPERTZ (Köln)

(Hierzu die Abb. dieser Nummer)

Noch im Jahre 1880 würde die Stadt Köln wie von einem ehernen Panzer fest umschlungen von jener trutzigen Befestigung, die nach den Chroniken im Jahre 1200 begonnen und in etwa 50 Jahren fertiggestellt ward, für die Stadt eine treffliche Schutzwehr, aber auch eine hemmende Fessel für ihre besonders seit dem letzten Franzosenkriege rasch steigende wirtschaftliche und bauliche Entwicklung. 1881, also nach fast siebenhundertjährigem Bestehen, fiel endlich die mittelalterliche Stadtmauer und Umwallung, leider bis auf ganz geringe Reste als Opfer eines bedauerlichen und übereiligen Fanatismus. Die Befestigung wurde durch die Militär-Verwaltung um durchschnittlich 700 m hinausgeschoben und das freigewordene Gelände der Bebauung eröffnet. Kaum waren drei Jahrzehnte vergangen, und schon wieder schauten Giebel und Dächer über den Festungsring, wiederum forderte die rapide Entwicklung die Sprengung der Fessel, und bereits sind nun auch die Befestigungsanlagen der achtziger Jahre fast vollständig geschleift. Schon ist bis hierhin jedes Fleckchen Erde ausgenützt, der schnell sich vermehrenden Bevölkerung Haus und Herd zu bieten; gärtnerische Anlagen und zahlreiche monumentale Bauten tragen mit bei zu dem Gepräge der Neustadt. Bieten auch die neuen Stadtteile im allgemeinen das in vielen Städten bekannte, nicht eben befriedigende Bild der unheimlich schnell aus dem Boden gesproßten Bebauung, so kann man mit mehr Befriedigung auf die kirchlichen Bauten im einzelnen blicken, die an den breiten, auf den ehemaligen Wällen und Gräben angelegten Ringen oder in deren Nähe errichtet sind. Außer einer protestantischen und einer altkatholischen Kirche und einer Synagoge sehen wir in vier der fünf neuen katholischen Pfarrbezirke bereits vollständig ausgebaute, geräumige und reichgeschmückte Gotteshäuser. Das jüngste derselben, die St. Pauluskirche, ist das Werk des Architekten B. D. A. Stephan Mattar in Köln; ihm ist auch der Bau der noch ausstehenden, dem hl. Maternus zu weihenden Pfarrkirche in Auftrag gegeben. Das bisherige Schaffen des Künstlers dürfte hinreichen, von seinen Fähigkeiten ein bezeichnendes und bemerkenswertes Bild zu geben.

Das erste kirchliche Bauwerk Mattars ist die erwähnte St. Pauluskirche im Südwesten Kölns, erbaut 1905—1908. Aus einem für rheinische und westfälische Architekten veranstalteten öffentlichen Wettbewerbe ging er mit seinem Entwurfe als Sieger hervor. Verlangt war ein Bau in romanischen oder gotischen Formen; Mattar wählte die Formen der späten Gotik. Wie er seine nächste Aufgabe, die Einordnung des Projektes in die Umgebung, auffaßte, zeigt der Lageplan (Abb. S. 184). Zwischen zwei vom Sachsenring strahlenförmig ausgehenden Straßen war der freigebliebene, spitz zulaufende Platz für den Neubau bestimmt, gewiß eine wenig günstige Form einer Baustelle, die nun eine besondere Lösung verlangte. Der Architekt suchte sie darin, daß er dem Platze entsprechend den Schwerpunkt der Baumasse nach hinten rückte und sie in dem breit über dem Chor gelagerten Hauptturm konzentrierte. Damit war einem wichtigen baukünstlerischen und städtebaulichen Prinzip Genüge geleistet[1]).

Ein weiterer Grundsatz des Künstlers, den wir in allen seinen Kultbauten befolgt sehen werden, ist die Schaffung eines weiten, einheitlichen, eines der Hauptanforderung entgegenkommenden praktischen Raumes. Soweit bei der ungünstigen Platzfrage erreichbar, ist dafür Sorge getragen, daß die Opferstätte, der Altar, möglichst vielen Augen sichtbar ist (vgl. Grundriß, Abb. S. 182, und Innenansicht, Abb. nach S. 188)[2]); für die Predigt besitzt die Raumgestaltung den Wert einer Zentralanlage, und im übrigen ist allen Anforderungen bezüglich Nebenaltäre, Beichtstühle,

---

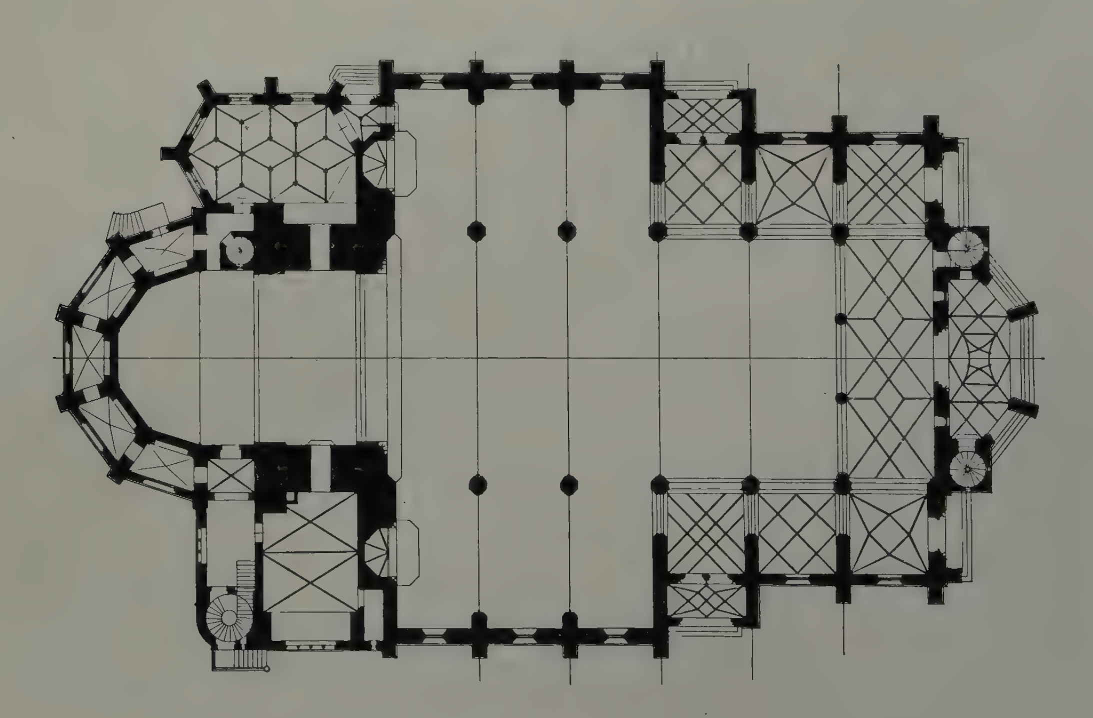
[1]) Es sei hierzu auf meine Ausführungen im »Pionier«, III. Jahrg. S. 7 ff., Grundregeln beim Kirchenbau, verwiesen.

[2]) Die photographischen Aufnahmen fertigte August Kreyenkamp, Köln.

Taufbrunnen, stiller, traulicher Andachtswinkel reichlich Sorge getragen, aber nicht künstlich und gezwungen, sondern als reine Folgen der Konstruktion. Man betrachte daraufhin im Grundriß die zwischen den sog. eingezogenen Pfeilern entstandenen Nischen zu beiden Seiten des Langhauses. Praktisch ist die geräumige, zweistöckige Sakristei mit absichtlich leicht profanen Formen (Abb. S. 185). Um eine genügende, von der gewaltigen Vertikale des Turmes auch ästhetisch geforderte horizontale Ausladung zu geben, ist unter den weit vorgezogenen Chorpfeilern ein Umgang angelegt (Abb. S. 183), dessen Räume manche Verwendungsmöglichkeiten bieten. Rechts vom Chore bildet zur Sakristei ein Gegengewicht eine das Andenken des Kardinal-Erzbischofs Paulus Melchers ehrende Pauluskapelle (Abb. S. 186 und 182).

Am Äußeren der Kirche ist die harmonische Gruppierung der Massen um den Zentralturm hervorzuheben. Leider läßt sich der Bau infolge der Umgebung zur befriedigenden Illustration dieses Vorzuges nicht photographisch wiedergeben; immerhin dürften die Ansichten der Fassade (Abb. 1. Sonderbeil.) und der Chorseite (Abb. S. 183) das Gesagte hinreichend bestätigen. Man erkennt hier recht wohl, wie von allen Seiten die Linien ansteigen und im Turme sich zusammenschließen. Man beachte auch die Belebung der Fassade durch Portalschmuck und Vorhalle, Stiegentürme, Mittelfenster und Giebelfüllung. Die Umpflanzung der Kirche dürfte eine endgültige befriedigende Lösung noch nicht gefunden haben.

Innen und außen ergießt sich über den Bau ein fast zu großer Reichtum von Einzelformen, reich nicht so sehr ihrer Zahl nach, als in ihrer Abwechslung. Wer an den gleichmäßig wiederholten, aus dem Zirkelschlage konstruierten Dekorationsformen des Domes keinen Gefallen findet, dem mag hier vielleicht doch kein zuviel erscheinen. Wer sich die Mühe gibt, zu verfolgen, mit welcher Liebe der Architekt im spätgotischen Geiste neue Formen sucht und gewissenhaft mit ihren schwierigen Überschneidungen und Verschneidungen durchgebildet hat, wie kaum eine Form in Gewölben, Sockeln oder Maßwerk sich wiederholt, der wird mit seiner Anerkennung für einen wirklichen Genuß nicht zurückhalten können. Es ist hier eine Sorgfalt zum Ausdruck gekommen, wie man sie heute selten findet und die dem Mittelalter eigen war. Der gleiche Geist zeigt sich auch in manchen Drolerien, z. B. in dem kleinen Relief in der Giebelspitze der Sakristei: Ein Häslein ist liebevoll in die Betrachtung eines Bauplanes vertieft, während unbemerkt eine Schlange ihm den Tod bringt, ein Hinweis

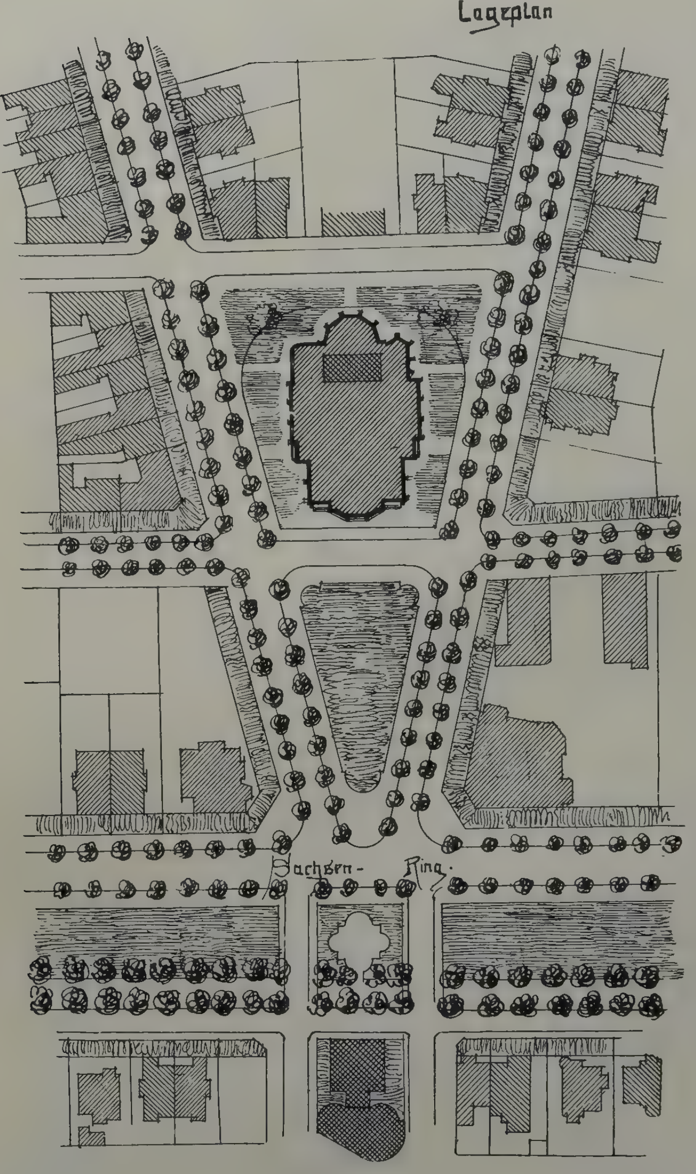


GRUNDRISS DER VON STEPHAN MATTAR ERBAUTEN ST. PAULUSKIRCHE IN KÖLN
Text S. 181.



STEPHAN MATTAR ST. PAULUSKIRCHE IN KÖLN

Choransicht. Erbaut 1905—1908. — Text S. 182



STEPHAN MATTAR LAGEPLAN DER ST. PAULUSKIRCHE IN KÖLN
Text S. 181

auf den ersten Pfarrer der St. Pauluspfarrei, Peter Haas, den vor der Fertigstellung seines mühsam geförderten Projektes unerwartet der Tod hinraffte.

Als Material sind am Bau zur Verwendung gelangt: für den Sockel grauer Niedermendiger Basalt, für die Architekturteile des aufgehenden Mauerwerks warmgelber Pfälzer Sandstein, im übrigen Verblendung mit sehr grobkörnigem Ettringer Tuff. Die Netzgewölbe sind massiv mit Tuffsteinrippen gebildet, die Dächer mit Moselschiefer kleinen Formats, Turmhelm und Dachreiter mit Kupfer gedeckt. Auch hier ist wieder, soweit angängig, alles in solider mittelalterlicher Art gehalten, so die verschiedene Scharrierung der Quadern zur Belebung der Mauerflächen, die Art der Schieferdekkung, das organische Herauswachsen einer Dachgaupe usw.

Nicht nur als auf dem Papier entwerfenden und berechnenden Architekten hat sich Mattar hier erwiesen, sondern, wie auch an seinen weiteren Bauten, als praktischen Baumeister, indem der Kostenanschlag nicht überstiegen wurde, was der, welcher je die Freuden und Leiden des Bauherrn gekostet hat, zu würdigen weiß. Alles in allem darf man zugeben, daß die erste Leistung Mattars auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur ein glücklicher Wurf war.

Von der zum großen Teil noch provisorischen Innenausstattung ist nach Mattars Entwürfen u. a. der Marienaltar, die Plastiken von Alexander Iven, der Aufbau von Aug. Schmidt entstanden, der in dieser Zeitschrift im VII. Jahrgang S. 187 abgebildet wurde.

Geringere Ansprüche stellte der Neubau einer Kirche für Derichsweiler, ein Dorf von ca. 1100 Einwohnern (Abb. S. 187—189). Das soll nicht heißen, daß der Bau einer Dorfkirche keine nennenswerte Aufgabe sei; hier gilt so gut wie in anderen Dingen: In der Beschränkung zeigt sich der Meister. Die Dorfkirche stellt ihre besonderen Forderungen, und auch hier dürfte Mattar eine recht befriedigende Leistung geboten haben, nicht einen Dom oder eine Stadtkirche im kleinen, vielmehr ein seiner bescheidenen Umgebung angepaßtes Gotteshaus, das sich nicht vornehm tuend von den Wohnbauten abhebt, sondern mit ihnen gleichsam zu einer ländlichen Familie sich zusammenschließt. Die auf Wunsch des Pfarrers in gotischen Formen gehaltene Kirche ist aus bodenwüchsigem, in nächster Nähe gewonnenem, dunklem Bruchstein errichtet, gleich den älteren Wohnhäusern des Ortes, denen sie sich auch durch ihre gedrückten Höhenverhältnisse und ihre Giebelformen verwandtschaftlich nähert. Leider hat der Vorplatz an der Haupteingangsseite noch keine befriedigende Gestaltung erhalten. Durch Ein-



STEPHAN MATTAR ST. PAULUSKIRCHE IN KÖLN

Sakristeiansicht. — Text S. 182

friedigung und Bepflanzung des Platzes nach dem Plane des Architekten wäre hier mit geringen Mitteln eine im übrigen erreichte hübsche malerische Gruppierung von Kirche, Turm und Nachbarbauten möglich, während der Platz einstweilen noch mit seinem Abfallen zur Straße hin und seiner Schlackendecke einen unangenehmen Eindruck hervorruft, der die Wirkung von dieser Seite nicht wenig beeinträchtigt.

Eine Aufgabe wieder anderer Art wurde in der Erweiterung der Kirche in Wissen an

der Sieg gestellt, einer schmucklosen Halle aus dem Jahre 1804 (Abb. S. 190 bis 193), an deren Südseite sich ein halbrunder, mit schönen Baumkronen bestandener und von einstöckigen, gemütlichen Bürgerhäusern eingefaßter Platz, der einstige Friedhof, anschließt. An die Stelle des früheren Chores ist im Erweiterungsprojekt eine geräumige Vierung mit neuem Chor und seitlicher Sakristei getreten. Wieder sehen wir den Raum nach dem gleichen praktischen Prinzip wie in der St. Pauluskirche geschaffen; kaum eine Stelle ist vorhanden,



STEPHAN MATTAR ST. PAULUSKIRCHE IN KÖLN

Portal der Paulus Melchers-Gedenkkapelle. — Text S. 182

von der man dem Gottesdienste nicht mit dem Auge folgen könnte (vgl. Grundriß, Abb. S. 193). Auch künstlerisch ist die Raumbildung hervorzuheben; so ist sehr fein die Staffelung im Steigen und Fallen der Linien mit Hilfe der Kuppel im Inneren wie im Äußeren, wie ein Blick auf die Schnitte (Abb. S. 192), sowie auf die Süd- und Choransicht (Abb. S. 193 und S. 191) zeigt. Hübsch unterbrechen in letzterer die beiden Stiegentürme die gerade Linie des abfallenden Daches. Wie der Erweiterungsbau ist auch der neue Aufsatz des ein wenig erhöhten Hauptturmes in den etwas bereicherten Formen der alten Kirche gehalten. Die Sakristei ist im unteren Stockwerk geteilt und enthält oben einen Saal für kirchliche Vereine mit besonderem Zugange. Das Ganze erhält einen einheitlichen, hellen, freundlichen Verputz, wie ihn die alte Kirche aufwies. Das Dach wird mit Schiefer gedeckt. Im Inneren werden die schönen alten Renaissancealtäre wieder verwendet; für den Chor ist eine Vertäfelung in dunklem Eichen gedacht. Weiterer Schmuck des Inneren wird erwartet von Fenstern, die zum Bauwerk passend in Kunstverglasung Bilder und Medaillons auf hellem Grunde enthalten.



STEPHAN MATTAR — KATH. KIRCHE IN DERICHSWEILER
Inneres. Erbaut 1908—1910. — Text S. 184

Während der Erweiterungsbau in Wissen der Vollendung sich nähert, ist inzwischen auf einem ein Eifeldorf beherrschenden Berge eine kleine Kapelle ausgebaut worden, eine sehr bescheidene, aber reizvoll gelöste Aufgabe. Ein in schöner Berglandschaft gelegenes altes, gotisches Chörchen (Abb. S. 194 oben) sollte eine Erweiterung nebst Turm erhalten, dessen Glocken im Gegensatz zu denen der unten liegenden Kirche weithin hörbar wären. Ein Dachreiter reichte dazu nicht aus. Damit nun die Masse des notwendig kräftigen Glockenturmes zu dem kleinen Kapellenraume in ein rechtes Verhältnis trete, erhielt jener zur Seite die offene Vorhalle mit Sitzgelegenheit, und nun bietet sich dem Auge ein passend zusammengefügter Baukörper, dessen malerischer Reiz durch den Gegensatz des Verputzes und der Eckquaderung aus in der Nähe gebrochenem roten Sandstein und durch



STEPHAN MATTAR KATH. KIRCHE IN DERICHSWEILER BEI DÜREN
Seitenansicht. Erbaut 1908—1910. — Text S. 184

die interessante Gliederung des geschieferten Turmhelmes wesentlich erhöht wird. Eine stille, verträumte, hinreichend schlichte, nach Material und Form bodenständige Kapelle, die uns da entgegentritt (Abb. S. 194 und 195).

Eine große Aufgabe wieder fiel Mattar zu aus einem Wettbewerbe für die St. Maternuskirche im südlichsten Teile der Kölner Neustadt (Abb. S. 198—203). Hier galt es zunächst, den ursprünglich rautenförmigen Bauplatz günstiger zu gestalten, was durch das Entgegenkommen des städtischen Dezernenten, Beigeordneten Rehorst, erreicht wurde. Dadurch ist es möglich geworden, die gewünschte Baugruppe an drei Seiten zu der Umgebung in Parallele zu setzen, während die schräg zuführende Straße einen Überblick der zu einer ausgeglichenen und malerischen Gruppe vereinigten Bauteile gestattet (vgl. Lageplan, Abb. S. 197). Gefordert waren außer der Kirche Wohnbauten für den Pfarrer, drei Kapläne und den Küster, mit Pfarrsaal und Bibliothekraum. Ihre geplante Anordnung zeigt die perspektivische Hauptansicht (Abb. S. 196 bezw. 199) sowie der Grundriß (Abb. S. 198). Der Turm ist in den Mittelpunkt der Ansicht und in den Schwerpunkt der Baumasse gerückt. An ihn schließen sich zu beiden Seiten der Sakralbau und die Wohnbauten an. Die Kirche zeigt uns wieder Mattars Raumanlage, wie St. Paulus und Wissen. Für Chor und Querschiff sind Tonnengewölbe, für das Mittelschiff flache Holzdecke, für die Seitenschiffe rippenlose Kreuzgewölbe geplant. In ihren frei romanisierenden Formen wie im Material — Sand- und Tuffsteinquadern mit Klinkerverblendung der Füllungen, das Dach aus Mönch- und Nonneziegeln — wird der Bau eine Ab-



Stephan Mattar

Beilage zu „Die christl. Kunst"

ST. PAULUSKIRCHE IN KÖLN

Erbaut 1905 – 1908





STEPHAN MATTAR KATH. KIRCHE IN DERICHSWEILER BEI DÜREN
Choransicht. Erbaut 1908—1910. — Text S. 184

wechslung zu den übrigen Kölner Kirchen bieten. Hübsch und praktisch wird sich der durch eine Durchfahrt geteilte Binnenhof erweisen. Die weiteren Absichten des Architekten betreffs der Wohnbauten erhellen aus den Angaben des Grundrisses. Die ganze Baugruppe dürfte nach ihrer Fertigstellung ein zu begrüßendes Gesamtbild bieten, zu dessen Reiz ein Brunnen mit Bildsäule auf der freibleibenden Spitze des Platzes viel beitragen würde. Mit der Ausführung des Projektes soll in diesem Jahre begonnen werden.

Lernen wir zum Schlusse Stephan Mattar auch noch als Profanarchitekten an einer Reihe von Abbildungen ausgeführter Bauten kennen (Abb. S. 204—212). Auch hier treten uns ruhige, geschlossene Baumassen mit einer gewissen Monumentalität und viel Reiz im einzelnen entgegen, die geschickt in die Landschaft eingefügt sind oder sich mit ihren Nachbarbauten vertragen, anstatt sie durch betonte Gegensätze überschreien zu wollen. Die Gartenanlagen sind meist passend hinzuprojektiert. Auch der mehrfach in verschiedener Bindung verwendete Backstein kleinen Formates übt seinen eigenen Reiz aus. Praktisch verteilte Räume sowie in Formen und farbiger Wirkung feine Ausstattungen nach eigenen Entwürfen geben auch dem Inneren der Bauten ein behaglich-vornehmes Gepräge.

Stephan Mattar wurde im Jahre 1875 in Köln geboren. Der Ausbau des Domes mit dem abschließenden, alles begeisternden Dombaufest, ferner der beispiellose Reichtum der Stadt an sonstigen hervorragenden Architekturwerken blieben nicht ohne besonderen Einfluß auf die baukünstlerische Entwicklung Mattars. Nach Absolvierung der Städtischen Baugewerkschule war er einige Jahre praktisch als Bauführer tätig, besuchte die Kgl. Technische Hochschule zu München und bildete sich dann weiter bei Dombaumeister Schmitz in Trier, im Privatatelier des erzbischöflichen Baudirektors Max Meckel in Freiburg i. Br., von wo er mit dem Skizzenbuch ergebnisreiche Studienreisen in Baden und Württemberg, ins Elsaß und in die Schweiz unternahm, dann bei Geh. Regierungsrat Professor Christoph Hehl in Berlin-Charlottenburg und zuletzt, bis er sich selbständig machte, beim Architekten Eduard Endler in Köln. Mattars bisherige Leistungen, die wir oben im wesentlichen kennen gelernt, zeigen, daß er es verstanden hat, den an ihn ergangenen Aufträgen vorzüglich gerecht zu werden, daß er bei Kirchenbauten den gestellten Forderungen entsprechend im Geiste historischer Stilarten mit persönlichem Ausdruck erfolgreich zu arbeiten weiß, nicht geistlose, schematische Kopien gibt, wie er an Bestehendes anzuknüpfen und sich anzupassen vermag,

auch die engere und weitere Umgebung als Rahmen in Rechnung zu ziehen sucht und tunlichst in Material und Formen bodenständige Werke schafft. — Der Mensch wächst an und mit seinen Aufgaben. Möge dem Künstler auch weiterhin reichliche Gelegenheit zu einer Tätigkeit geboten werden, die uns seine Leistungsfähigkeit in immer aufsteigender Linie und ihn den Aufgaben der Zukunft gewachsen zeigt.



NORDANSICHT DER ALTEN KIRCHE IN WISSEN
Text S. 187
Vgl. den untenstehenden Grundriß

DAS KIND UND SEIN BILDERBUCH

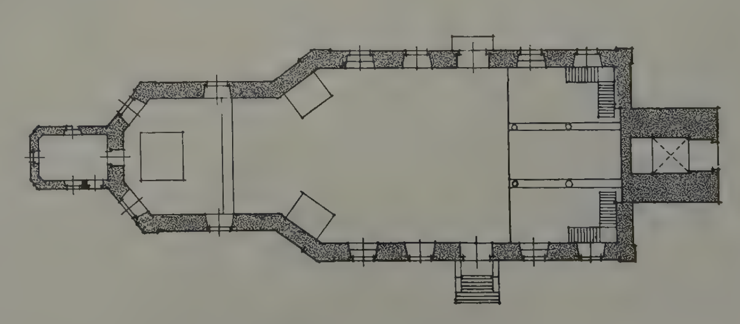
Von E. GUTENSOHN

Wohl auf keinem anderen Gebiete der Kunsterziehung dürfte heute noch in weiten Volksschichten so viel Verständnislosigkeit und Unklarheit herrschen als auf dem des Bilderbuches. Wir finden hierfür hauptsächlich zwei Ursachen.

Fürs erste ist bekannt, daß die Kinder nahezu an jedem Bilde, es mag »schön« oder nicht, künstlerisch gut oder künstlerisch schlecht sein, ihre Freude haben. Kinder sind eben in Beziehung auf künstlerische Vollendung der Bilder gar nicht wählerisch, denn einmal ist ihnen ja eine besonders lebhafte Aufnahmefähigkeit für alle Eindrücke der Außenwelt eigen, dann aber leben in ihnen, weil sie noch nicht vieles und noch nicht genau beobachtet haben, auch noch nicht viele klare Vorstellungen, und beim Bilderbesehen tut ihre Phantasie das Beste. Dieser Umstand veranlaßt dann sparsame Eltern, ihren Kleinen anstatt eines guten Bilderbuches, wofür ein entsprechender Preis bezahlt werden müßte, schlechtes, von Stümpern zusammengepfuschtes Zeug zu schenken, da dies ja billig ist und den Kindern trotz allem doch Freude macht. — Der andere Grund liegt in einer falschen Auffassung der Kunst. Gebildet sein wollende Eltern glauben schon ihren Kindern hohe Kunst bieten zu müssen; sie verwechseln die gute Kunst mit der »Höhenkunst«, die nur von Erwachsenen richtig verstanden und gewürdigt werden kann. Im letztern Fall liegt der erste Fehler freilich bei den Künstlern, wenn sie in den Bilderbüchern, die doch für die unmündigen Kleinen gehören, alle Feinheiten einer ausgereiften Kunst anbringen, die nur ein geübtes Auge aufzufassen vermag. Das Stormsche paradoxe Wort: »Wenn du für die Jugend schreiben willst, sollst du nicht »für die Jugend« schreiben«, das schon zu manchen Mißverständnissen geführt hat, läßt sich nun einmal nicht auf die bildende Kunst anwenden. Die Kinderkunst darf nicht »hohe« Kunst, wohl aber soll sie »gute« Kunst sein.

Da das Bilderbuch in erster Linie für die Kinder im vorschulpflichtigen Alter, dann für die jüngeren Kinder überhaupt bestimmt ist, so sollte mit der Tatsache gerechnet werden, daß das Sehen des Kindes, wie Versuche dargetan haben, ein noch unentwickeltes und unvollkommenes ist. Für die Kunst, die wir den Kleinen bieten, müssen darum die Ergebnisse der Erforschung des kindlichen Seelen- und Sinnenlebens maßgebend sein.

Man hat nun die Beobachtung gemacht, daß die Kinder ungefähr um das dritte Lebensjahr, künstlerisch gut veranlagte schon früher, befähigt sind, die Figuren eines Bilderbuches zu erkennen und zugleich die Farben wahrzunehmen und an denselben ästhetisches Wohlgefallen zu empfinden. Dagegen sieht das Kind auf dieser Stufe alles flächenhaft, es fehlt ihm noch der Sinn für die Modellierung der Formen, für die feinen Unterschiede von Licht und Schatten, auch



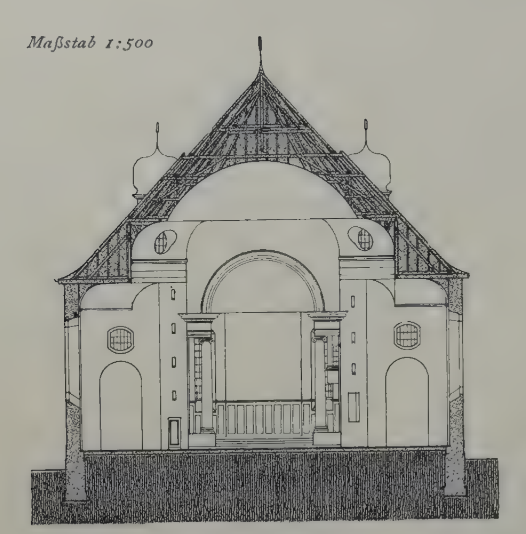
GRUNDRISS DER ALTEN KIRCHE IN WISSEN
Vgl. obenstehende Ansicht. — Text S. 187



STEPHAN MATTAR — NEUE KATH. PFARRKIRCHE IN WISSEN
Choransicht. Text S. 187

für Verkürzungen und Überschneidungen, sowie ganz besonders für die Perspektive. Dem Kinde dieser Altersstufe erscheint ein in der Zeichnung verkürzter Arm als zu kurz, ein verjüngter Gegenstand des fern zu denkenden Hintergrundes — weil es eben nur das Neben- und Übereinander der Figuren des Bildes sieht — als zu klein; ist ferner bei einer menschlichen Figur die eine Seite des Gesichts, weil vom Lichte abgewendet, schattiert, so wundert es sich, daß diese Person eine helle und eine dunkle Gesichtshälfte hat und dergleichen. Es ist dies auch ganz natürlich. Das Auge selbst vermittelt nur Licht- und Farbeneindrücke, nicht aber die Größe eines Dinges, seine Tiefe, seine Entfernung, seine Bewegung im Raume. All das muß erst durch vieles Sehen und Vergleichen, sowie durch eigenes Bewegen gelernt werden. Dr. Konrad Lange hat in Hinsicht auf das künstlerisch noch unvollkommene Sehen der Kinder interessante Vergleiche gezogen zwischen diesen und den Völkern, die auf einer niedrigern künstlerischen Kulturstufe stehen und standen, als wir sie erreicht haben. Er erwähnt, daß die Malereien der alten Völker, z. B. der Assyrer und Ägypter, gänzlich der Perspektive entbehren, ferner, daß die heuti-

Maßstab 1:500

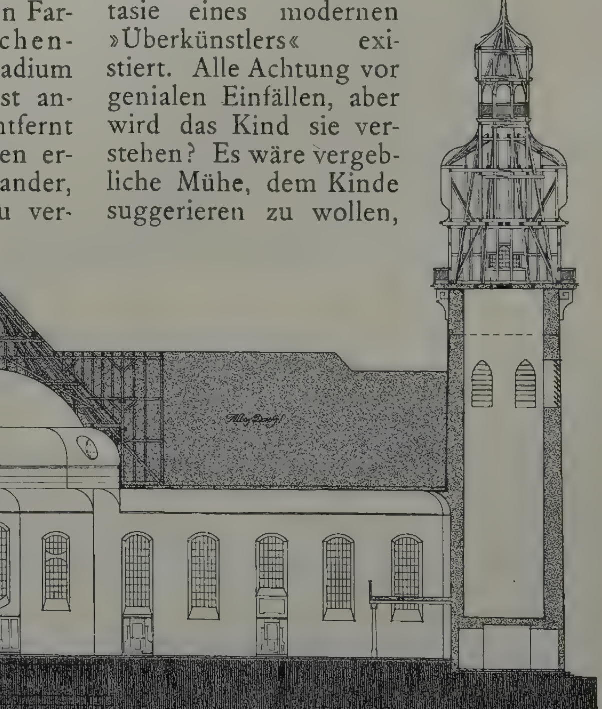


ST. MATTAR. ENTWURF ZUR ERWEITERUNG DER KATH. KIRCHE IN WISSEN
Querschnitt. — Text S. 187

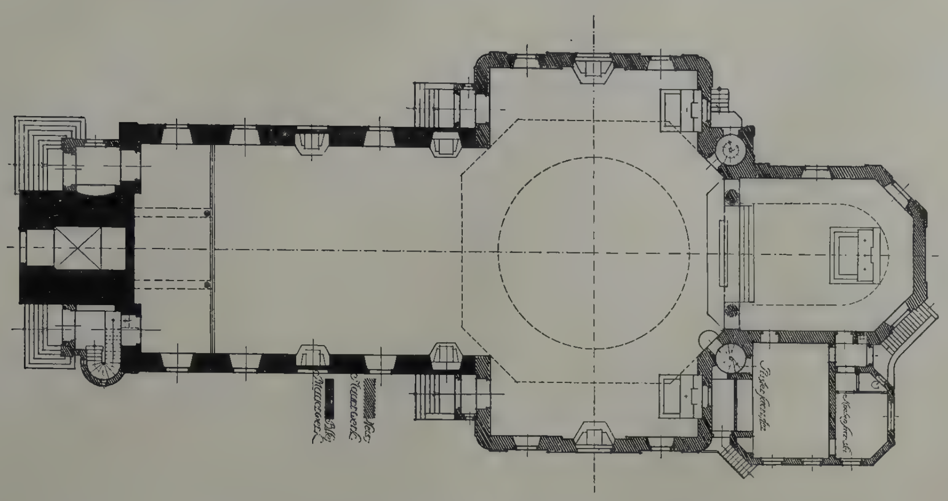
gen Chinesen und Japaner eine Modellierung der Formen durch Licht und Schatten fast gar nicht kennen usw.

Der Künstler muß also, wenn er für das Kind schafft, dessen Standpunkt berücksichtigen, er muß ästhetisch mit dem Kinde zu fühlen suchen. Die ersten Bilderbücher sollen die Gegenstände in klaren, mit feinem Verständnis gezeichneten Konturen zeigen, die mit kräftigen, möglichst ungebrochenen Farben ausgefüllt werden. Es ist also flächenhafte Behandlung, was für das erste Stadium verlangt werden muß. Schattierung ist anfangs noch zu vermeiden, ebenso entfernt zu denkender Hintergrund. Die Figuren erscheinen möglichst neben- und beieinander, um perspektivische Verkleinerungen zu vermeiden, wobei der Profilstellung der Vorzug zu geben ist. Allmählich geht man dann weiter. Man läßt in der Farbe feinere Abstufungen erkennen, man wendet leichte Schattierung an, die mehr modellieren als Schatten angeben soll. Dazwischen sind auch Schattenbilder (Silhouetten) am Platze. Später können farblose Bilder kommen, in denen die Lichtwerte der Farben durch hellere und dunklere Tonung und Schattierung angegeben ist, endlich auch Bilder mit perspektivischem Hintergrund. Wenn die Kinder in das schulpflichtige Alter eingetreten sind (6.—7. Lebensjahr), sind wohl die meisten imstande, im Bilderbuch richtig zu sehen, jedoch nicht alle. Es gibt immer noch einige, denen namentlich die Auffassung des Hintergrundes Schwierigkeiten macht.

Wenn vorhin gesagt wurde, daß der Künstler sich im Bilderbuche nach dem noch mangelhaften künstlerischen Sehvermögen des Kindes zu richten habe, dann gilt dies natürlich auch in Hinsicht auf die ganze künstlerische Art. Die Kinderkunst muß schlicht, naiv, klar und möglichst typisch sein, das heißt der Gegenstand muß so dargestellt werden, wie er dem unbefangenen Auge erscheint, nicht, wie er nur in der Phantasie eines modernen »Überkünstlers« existiert. Alle Achtung vor genialen Einfällen, aber wird das Kind sie verstehen? Es wäre vergebliche Mühe, dem Kinde suggerieren zu wollen,

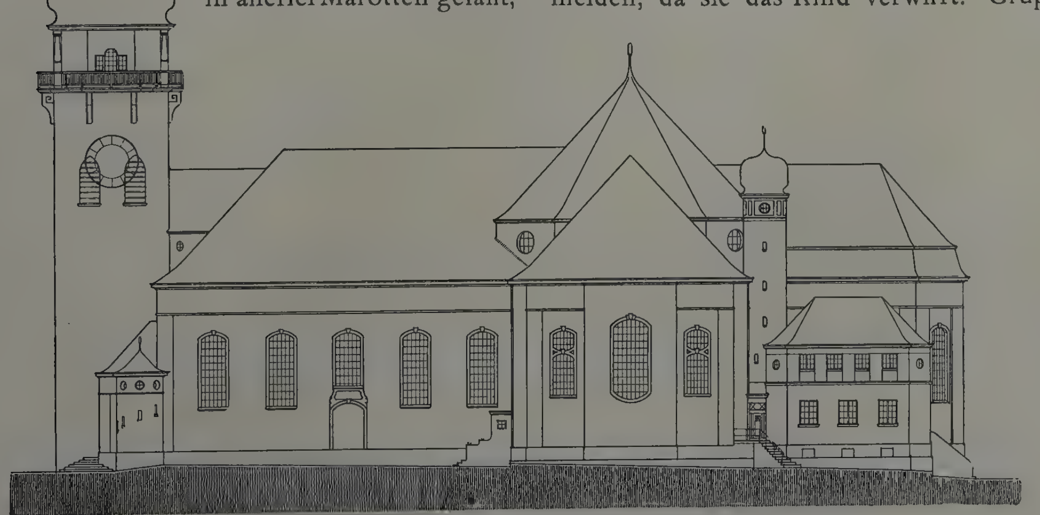


STEPHAN MATTAR. ENTWURF ZUR ERWEITERUNG DER KATH. KIRCHE IN WISSEN
Längenschnitt. Maßstab 1:500. — Text S. 187

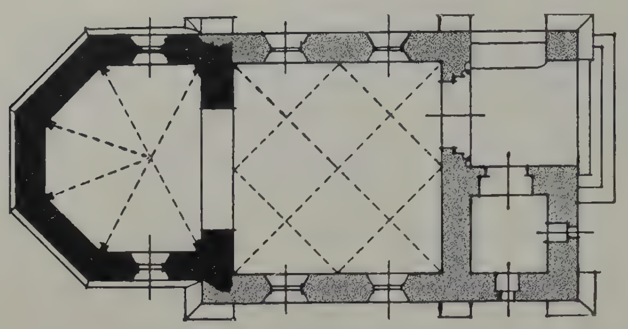


STEPHAN MATTAR. ENTWURF ZUR ERWEITERUNG DER KIRCHE IN WISSEN
Links der alte Turm und das alte Langschiff. Maßstab 1:500. Vgl. Grundriß S. 190. — Text S. 187

daß das, was es für häßlich und toll hält, ganz schön und ganz vernünftig sei. Wir meinen, das richtige Kinderbild wird überhaupt von selbst zum kleinen Beschauer sprechen und einer solchen Suggestion nicht bedürfen. Es gibt Leute, die gern von einer »Mode« in der Kunst sprechen, freilich zum Teil mit Unrecht, wenn man nämlich die Kunst der Neuzeit, die doch gegen früher manche herrliche Fortschritte aufzuweisen hat, nicht sorgfältig von der Eintagskunst, die sich in dem Haschen nach Originalität in allerlei Marotten gefällt, unterscheidet. Das Bestreben, nur Neues, noch nie Gesehenes hervorzubringen, um ja künstlerisch nicht als »Dutzendmensch« zu gelten, ist in der Kinderkunst am gefährlichsten, schon deshalb, weil die ersten Eindrücke am tiefsten in der Kinderseele haften. Darum sollen sie nur richtige und wahre, nicht aber verzerrte, derbphantastische sein. Also: die Kinderkunst sei nicht Eintagskunst, sie muß, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, Ewigkeitswert besitzen. Die Zeichnung muß einfach und klar sein, sie soll das Charakteristische des Gegenstandes hervorheben, dagegen Nebensächlichkeiten und Zufälligkeiten weglassen, um das Kind an ein richtiges Sehen zu gewöhnen. Auch eine Häufung vieler Figuren auf einem Bilde ist im allgemeinen möglichst zu vermeiden, da sie das Kind verwirrt. Gruppen-



STEPHAN MATTAR. ENTWURF ZUR ERWEITERUNG DER KIRCHE IN WISSEN
Seitenansicht. Maßstab 1:500. — Text S. 187



STEPHAN MATTAR — ST. MICHAELSKAPELLE IN VLATTEN
Entwurf für den Wiederaufbau. Der alte Bestand schwarz, der Anbau grau. — Text S. 188

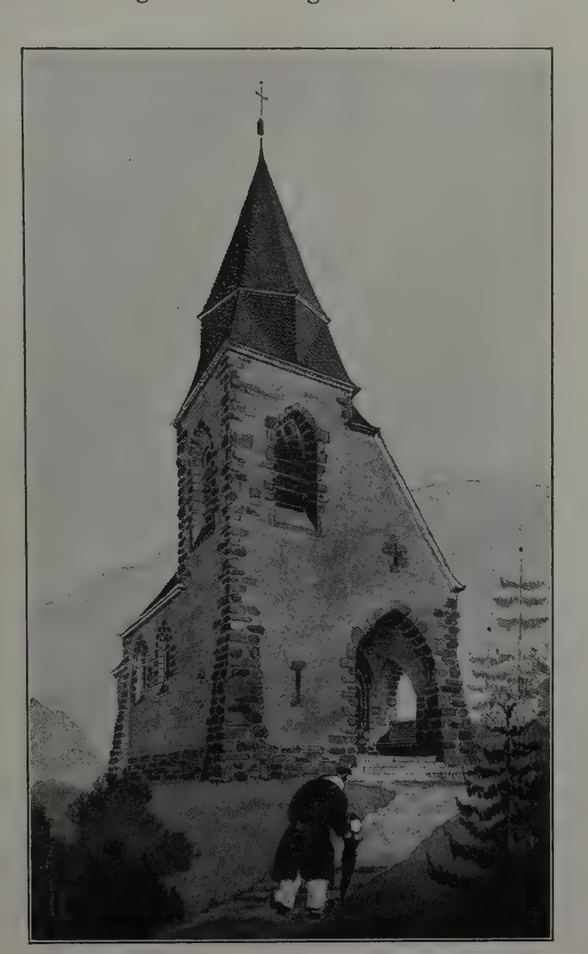
bilder sind dagegen Einzeldarstellungen vorzuziehen. Die Kleinen haben gewiß weniger Freude am Getrennten und Auseinandergerissenen als am Zusammenhängenden und Einheitlichen. Man sollte also alles Einzelne in gegenseitige, lebendige Beziehung unter sich und zum Ganzen setzen. Dies geschieht eben im *Gruppenbilde*. Dieses bietet zudem noch den Vorteil, daß der Künstler dabei alle Figuren im *gleichen Maßstab* zeichnen kann. Es gibt dagegen Bilderbücher, die jeden Gegenstand isoliert, für sich allein, zeigen, in denen dann die verschiedensten, oft geradezu lächerliche Größenverhältnisse Platz greifen. So ist z. B. in einem ABC-Buche der Elefant nicht größer als das Schaf, der Schmetterling ist ebenso groß wie die Gans usw. Solche Darstellungen können Ursache werden, daß das Kind zu einer ganz falschen Größenauffassung kommt. Im Sinne der Forderung wahrheitsgemäßer Darstellung muß man auch verlangen, daß im Bilderbuche Bild und Text übereinstimmen. Es werden bekanntlich illustriert: Kinderverschen und -lieder, Gedichte, Fabeln, Märchen, Sagen usw. Wenn im Text eine Handlung erzählt wird, die sich im freien Felde zugetragen, dann darf sie der Künstler nicht in den Hof eines Hauses verlegen, wenn eine Fabel von einem Pudelhund erzählt, dann darf er keine Dogge zeichnen usf. Er muß bei der Wahrheit bleiben, selbst wenn ihm eine andere Darstellung wirkungsvoller erschiene. Aber nicht nur in bezug auf den Inhalt muß Übereinstimmung herrschen: Bild und Text müssen auch der gleichen Altersstufe angepaßt sein. Wenn ein Bändchen Gedichte für 9—10jährige Kinder bestimmt ist, dann darf der Künstler keine Illustrationen hierzu liefern, wie sie nur für das vorschulpflichtige Alter am Platze wären.

Was aber soll nun dem Kinde im Bilderbuch geboten werden? Die Grundlage jedes künstlerischen Genusses ist die Vergleichung des Scheinbildes mit der in der Vorstellung haftenden Summe der Erinnerungsbilder, die man sich durch wiederholte Anschauung der Natur gebildet hat. Deshalb wird die künstlerische Phantasie des Kindes um so leichter zu erregen sein, je bekannter ihm die Originale der betrachteten Bilder sind. Die ersten Bilderbücher werden also des Kindes Umgebung darstellen: Personen, vorgeführt in ihrer Tätigkeit in Familienszenen und dergl., Sachen, z. B. Hausgeräte, die das Kind aus eigener Anschauung kennt, Tiere, die es öfter zu sehen bekam. Die kleine Welt des Kindes ist ja reich an dankbaren Stoffen! Wenn sich das Kind dann an die Betrachtung dieser Personen und Dinge im Bilde gewöhnt hat, wird man weiter greifen. Straße, Hof und Garten, Dorf und Stadt, Feld und Wald bilden die weiteren Stoffe. Kennt hier das Kind das eine oder andere Ding noch nicht aus der Anschauung in der Natur, so verschlägt dies nichts, denn da es im Sehen der Abbilder wirklicher Dinge schon etwas geübt ist, erlangt es die Fähigkeit, auch vom Bilde auf die Wirklichkeit zu schließen. Vermöge dieser Fähigkeit wird es dann die zuerst im Bilde gesehenen, ihm bis jetzt noch unbekannten Dinge, z. B. ein seltenes Tier, auch in der Natur sofort wieder erkennen und dann um so freudiger und lebhafter auffassen. Später wird das Bilderbuch den Anschauungskreis des Kindes noch mehr zu erweitern suchen,

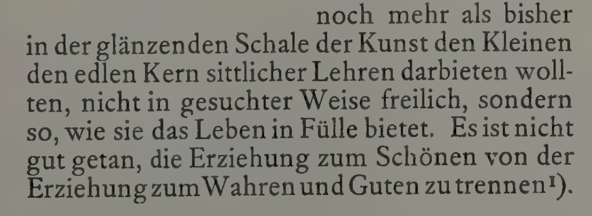


STEPHAN MATTAR — ST. MICHAELSKAPELLE IN VLATTEN
Entwurf für den Wiederaufbau. — Text S. 188

es wird Gegenstände, Handlungen, Verhältnisse usw. bringen, die das Kind in seinem beschränkten Alltag nicht zu sehen bekommt. Von der Zeit an, wo letzteres bereits des Lesens kundig ist, wird man ihm mehr und mehr Bilderbücher geben, worin das Bild gegen den Text zurücktritt, z. B. illustrierte Märchen-, Gedicht-, Sagen- und Erzählungsbücher. Da das Bilderbuch vorzugsweise ein Unterhaltungsmittel ist, so darf darin zur rechten Zeit auch der Humor nicht fehlen, denn das Kind liebt das Heitere, Weltzugewandte; Lyrisches, Elegisches steht seinem Sinne noch fern. Dabei sind auch Karikaturen, sofern sie in den allgemein gültigen Grenzen des Ästhetischen und Wohlanständigen bleiben, nicht zu verachten. »Hans Huckebein, der Unglücksrabe« und »Max und Moritz« haben trotz ihres derben Humors und ihrer Übertreibungen gewiß schon viel Vergnügen bereitet. Für die ganz Kleinen freilich taugen diese Gaben noch nicht. Schauerszenen sind jedoch immer zu verwerfen. In Bildern, wo z. B. der Mensch seine Herrschaft über die Tiere in blutiger Weise ausübt, wie bei Kampf- und Kriegsszenen überhaupt, ist Vorsicht nötig, damit nicht das Bilderbuch zu einer Quelle der Verrohung werde. Bei der Auswahl der Bilderbücher werden einsichtsvolle Eltern sich stets gegenwärtig halten, wie wichtig es ist, daß die ersten Eindrücke des Kindes gute seien, sie werden darum von diesem alles fern zu halten suchen, was in ästhetischer oder moralischer Hinsicht verderblich wirken könnte. Wie schlechtes Zeug Unheil stiften kann, so können gute Bilderbücher treffliche Helfer im Erziehungsgeschäfte werden. Sie sind vor allem geeignet, das künstlerische Empfinden schon von früher Jugend an in die richtige Bahn zu leiten, sie können also als das erste Mittel der Kunsterziehung bezeichnet werden. Dadurch, daß sie das Typische, Charakteristische an den Dingen hervorheben, bringen sie das Kind auch zu einem richtigen Sehen und Beobachten in der Natur, indem es dadurch angeleitet wird, in den Erscheinungen das Wesentliche rasch und sicher aufzufassen und sich nicht vom Unwesentlichen ablenken zu lassen. Aber nicht bloß die ästhetische, auch die ethische Erziehung kann durch die Bilderbücher eine nicht geringe Förderung erfahren. Zwar ist gerade in den besseren neueren Bilderbüchern leider weniges zu finden, was geeignet ist, die moralische Erziehung des Kindes zu fördern, sie sind meist auf das bloße Unterhaltungsbedürfnis zugeschnitten. Und doch wird gerade in der Form des Bilderbuches das ethische Moment: der Lohn der guten und die Strafe der bösen Tat wie auch das gute Beispiel besonders kräftig wirken, kräftiger als manche lange Belehrungen oder Strafpredigten. Es wäre darum freudigst zu begrüßen, wenn Künstler und Dichter noch mehr als bisher

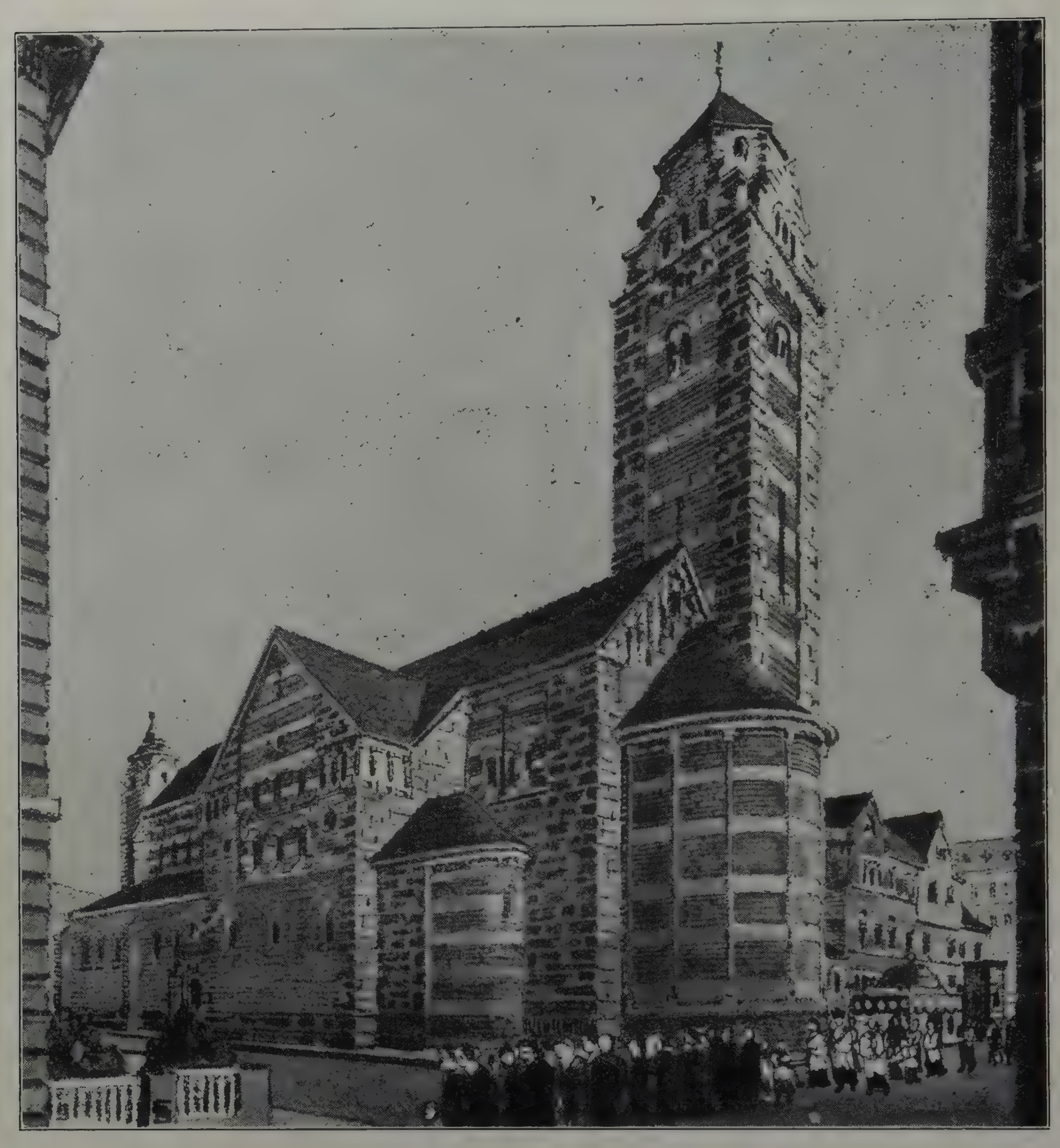


ST. MATTAR ST. MICHAELSKAPELLE IN VLATTEN
Entwurf für den Wiederaufbau. — Text S. 188.



in der glänzenden Schale der Kunst den Kleinen den edlen Kern sittlicher Lehren darbieten wollten, nicht in gesuchter Weise freilich, sondern so, wie sie das Leben in Fülle bietet. Es ist nicht gut getan, die Erziehung zum Schönen von der Erziehung zum Wahren und Guten zu trennen[1]).

[1]) Wie wäre es, wenn ein christlicher Künstler sich einmal der Aufgabe unterziehen wollte, das Kirchenjahr mit seinen sinnvollen Gebräuchen in einem Bilderbuche unsern kleinen Schülern vorzuführen! Ein solches religiöses Bilderbuch würde gewiß von jeder christlichen Familie freudigst begrüßt werden. D. V.



STEPHAN MATTAR — ST. MATERNUSKIRCHE IN KÖLN

Perspektive vom Chor. — Text S. 188

Ein sehr wichtiger Nutzen entsprießt dem Kinde aus dem Bilderbuche auch durch Erweiterung seines Anschauungskreises. Es lernt hier viele neue Dinge, Tätigkeiten, Verhältnisse usw. kennen, die zugleich sein Wissen erweitern und sein Denken und seine Phantasie anregen. Eines ist freilich notwendig, wenn das Bilderbuch seine ganze Wirkung tun soll: es soll nicht bloß den Kindern in die Hand gegeben, sondern auch mit diesen besprochen werden. Geschieht letzteres nicht, so wird das Kind zwar Freude äußern, aber seine Augen werden flüchtig über die Gestalten des Buches hinweggleiten und dieses wird bald wieder weggelegt werden. Darum: erklären, fragen, erzählen, und dies in um so eingehenderer Weise, je weniger Jahre das Kind zählt. Gute Bilderbücher sind es ja wert, eingehend betrachtet zu werden, damit ihr reicher Inhalt voll und ganz ins Bewußtsein des Kindes komme. Glücklicherweise haben wir heutzutage auf dem Gebiete des Bilderbuchs, obwohl die minderwertige Ware bei weitem überwiegt, auch manches Gute zu verzeichnen. Im guten farbigen Bilderbuch sind uns freilich andere Nationen, besonders die Engländer, vorangegangen. Walter Crane, Cal-

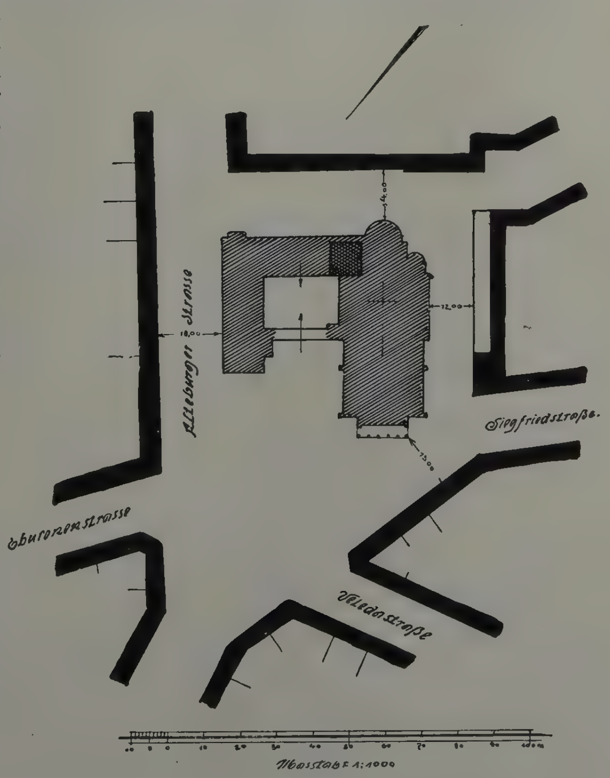
decott, Kate Greenaway u. a. sind auch für unsere deutschen Künstler vorbildlich geworden, nicht in dem Sinne, daß die letzteren nur Nachahmer der Engländer wären, sondern in dem Sinne, daß viele tüchtige Künstler Deutschlands selbständig in ähnliche Bahnen wandeln und für unsere deutschen Kinder gute deutsche Kinderkunst produzieren. Denn wie das Bilderbuch kindertümlich, d. h. dem Sinne und Seelenleben des Kindes angepaßt sein muß, so soll es auch volkstümlich, echt deutsch, echt national empfunden sein. »Diese Eigenart des Kunstwerks macht es gerade für die Seele des Kindes, das noch ganz frisch und naiv die Empfindungsweise seiner Nation bewahrt, besonders geeignet. Was deutsch ist, nicht in politischem Parteisinne, sondern im Sinne des Empfindens und der Auffassungsweise, das steht bei der Auswahl der Kunstwerke für die Jugend in erster Linie«, sagt Wolgast mit Recht. So haben denn Künstler wie A. Schmidhammer, G. und W. Caspari, R. Scholz, Ernst Liebermann, P. Hey, R. Sieck u. v. a. Bilderbücher, überhaupt Kinderkunst, geschaffen, auf die Deutschland mit Stolz blicken kann.

Wenn die Kunsterziehung schon beim Bilderbuche einsetzen kann, wenn sich an dieses im Schulalter nach und nach das gut illustrierte Kinderbuch anreiht, wenn das Kind in der glücklichen Lage ist, in Schule und Haus gute Kunst aufzunehmen, dann wird auch die heranwachsende Jugend mit der Zeit befähigt werden, die Kunst der Erwachsenen zu verstehen und sich an ihr zu erheben. Denn erhebend muß schließlich jede Kunst sein, sie muß uns emporheben über den Drang des Alltags, damit sie ihre schönste Aufgabe: die Veredlung der gesamten Menschheitskultur erfülle. Daß es mit diesen künstlerischen Bestrebungen auf jedem Gebiete immer mehr vorwärtsgehe, ist unsere Hoffnung und unser innigster Wunsch!

DAS MEMORARE DES MICHEL ANGELO

Skizze von M. HERBERT

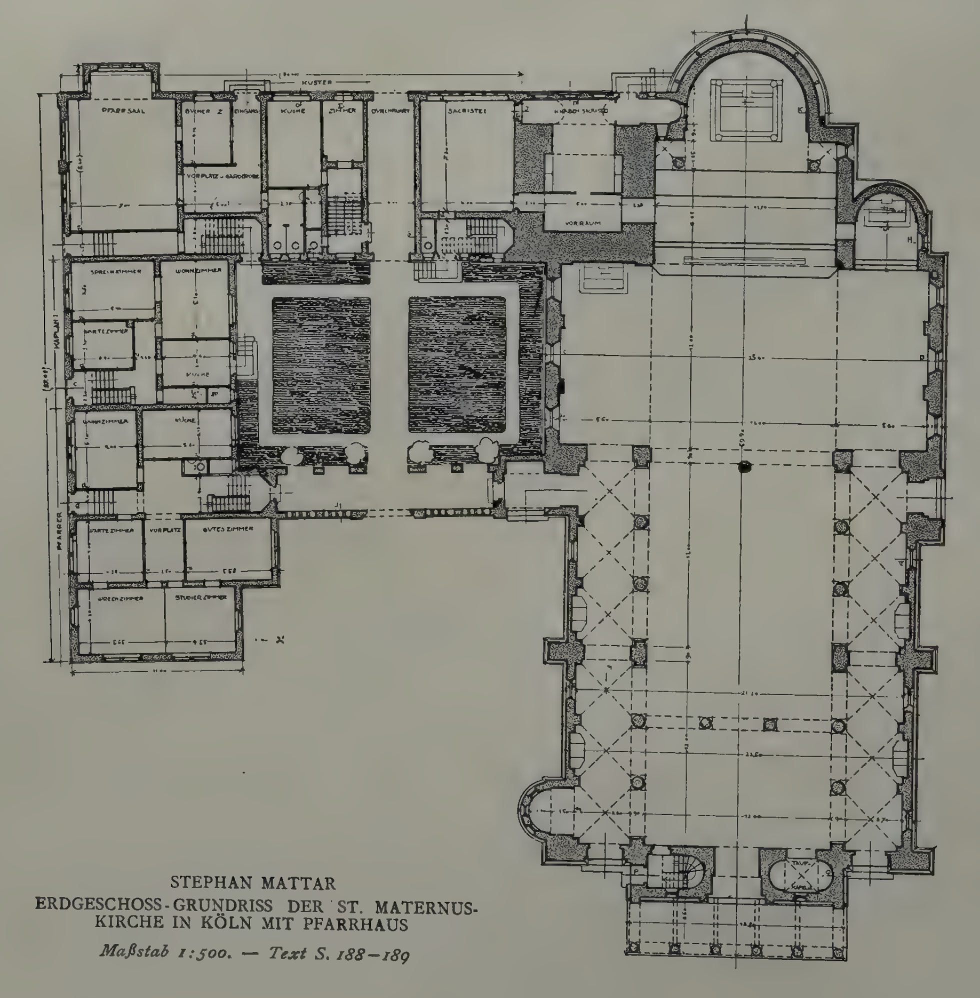
Damals war der schon im Herbst des Lebens stehende, titanische Meister Michel Angelo Buonarroti ganz benommen und gefangen durch den Entwurf für sein großes Fresko in der Sixtinischen Kapelle »Das Jüngste Gericht«. Papst Paul III. hatte ihn zur Ausführung des Riesenwerkes zwingen müssen, denn gerade in jener Epoche seiner Laufbahn wollte der Bildhauer in Michel Angelo wieder stärker werden als der Maler. Nachdem sich aber der widerwillig sich Bäumende doch endlich mit diesem Zwange abgefunden, war es bei ihm beschlossene Sache, sein äußerstes zu tun, denn die Größe, die in ihm war, gebot ihm stets nie Dagewesenes zu leisten. Und niemals versagte seinem Willen sich das Höchste. Kein anderes Werk aber noch hatte ihm solche weltumfassende, ja über die Welt hinausgreifende Aufgaben gestellt. Er wurde dahin geführt, wo keines Menschen Fuß den Pfad gebahnt hat. Bald stieg er hinab in das Chaos und die wirbelnde Lohe des Weltuntergangs, da die Erde in letzten Zuckungen sich windet und die Gräber beim Posaunenschall des Himmels ihre Toten ausspeien, bald irrte er wie eine angstvolle, verlorene Seele, durch die Regionen des Fegfeuers und der Hölle, zuweilen durch jene unwegsamen Klüfte der ewigen Strafen, wo »Heulen und Zähneklappern« ist, von Virgil oder Dante geführt, zuweilen mutterseelenallein, ein nächtlicher Fahrer durch alles Grausen, alle Schauer, allen Schrecken und alle Peinen der Verdammten, und fühlte wie sie den Wurm, der nie stirbt und das Feuer, das nicht verlöscht. Er war damals nicht so oft im Paradiso als in der Hölle, so mußte es sein mit einem Künstler, der sagte: 'Mir ward als meine Zeit die Nacht



ST. MATTAR. LAGEPLAN DER ST. MATERNUSKIRCHE IN KÖLN
Text S. 188

gegeben. Seine Seele wuchs heran zu dämonischer Gestaltungskraft, er lernte es die letzten Dinge zu sagen, was überirdisch und übermenschlich ist, erfuhr er an sich und brachte es zum Ausdruck. Dem eigenen Sein entrückt, wurde er wie ein Ball in der Hand Gottes in Tiefen geschleudert und auf Höhen gehoben, die nicht im Bereich unserer Sterblichkeit sind, sondern über unsere Grenzen hinausgehen ins Unermeßliche. Er trank aus Bechern der Offenbarung und des Wissens, aus denen kein anderer vor ihm getrunken hatte, und es war ihm zumute wie einem, der tausend Leben gelebt hat, der schon in den Ewigkeiten atmet und den Pfad in den Alltag nicht wieder finden kann. Menschlein schienen seine Mitlebenden, nicht Menschen, nein, es gab keine Riesen und Helden mehr, seit man Papst Giulio den Zweiten begrub! Die ihn umgaben und mit ihm zu tun hatten, nannten ihn den »Schrecklichen«. Sie fühlten, daß dieser Michel Angelo ein fremder Wanderer war, der auf ihren engen Straßen nichts zu suchen hatte. Sie konnten ihm nichts sagen, nichts geben und wann sie ihn fragten, fragten sie ihn wie die alten Griechen das Delphische Orakel befragten. Er maß mit dem Maßstab der Ewigkeiten, seine Welt war eine Welt für sich.

Michel Angelo steht in seiner großen, kahlen Werkstatt zu Rom, in die ungehindert die grelle, südliche Sonne bricht. Sein gefurchtes und gefaltetes Gesicht, über das tausend Erfahrungen des Lebens und der Kunst gegangen sind, ist zur Hälfte mit einem großen Augenschirm bedeckt, als sollte dadurch sein Blick nach innen noch intensiver werden. Der Meister zeichnet am Kopf des Adam für das »Jüngste Gericht«, zeichnet, sinnt, verwirft und beginnt aufs neue mit jener Unermüdlichkeit, welche das Geheimnis seines Genius ist. Seine glühende Seele versetzt sich in jenen grandiosen Moment, der am Weltgerichtstag bei der Auferstehung aller Toten, auch aus der entlegenen Tiefe der Zeiten der Stammherr des Menschengeschlechts emportaucht, geweckt von den Posaunen der himmlischen Gerichtsboten.



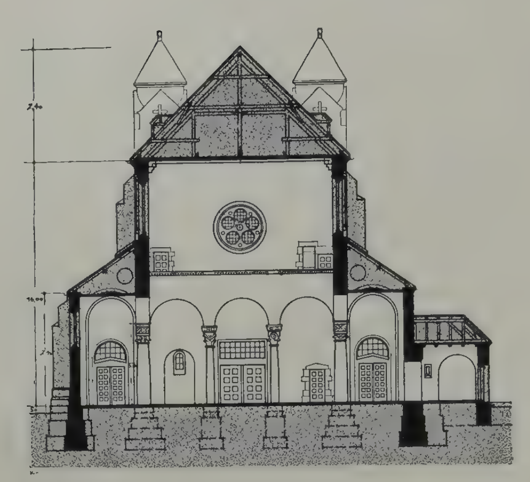
STEPHAN MATTAR
ERDGESCHOSS-GRUNDRISS DER ST. MATERNUS-KIRCHE IN KÖLN MIT PFARRHAUS
Maßstab 1:500. — Text S. 188–189



STEPHAN MATTAR — ST. MATERNUSKIRCHE IN KÖLN

Text S. 188—189

Aus den Fernen der ältesten Tage kommt die machtvolle Gestalt des Urriesen heran, wirft von sich den lastenden Mantel tausendjähriger Erdschichten und den vom Traum des Erdenwissens beschwerten Schlaf und ringt sich weitausschreitend vorwärts zum Kreise der Alttestamentarier, für welche der Heiland die Pforten des Himmels öffnet. Zum ersten Male erschaut da das brünstig verlangende Auge des ersten Sünders, des ersten Gefallenen den ewigen Emporheber, den Reiniger und Erlöser und letzten Richter. Dieser gewaltig erschütternde Moment soll festgehalten werden. Und da galt es ein Titanenkämpfen um den Ausdruck. Alles, was das Menschentum auf seiner langen Laufbahn durchflutend wechselnde Generationen an großem und grausamen Schicksal, an Sieg und Niederlage, an Glanz und Glück, an Entsetzen und Greuel traf, alle Schmach gegenseitiger Verfolgung und Vernichtung, all die wilden Zeiten, in denen das Blut wie Wasser vergossen ward, was es auch an Laster und Sünde verbrach, alle Tugenden, die es errang, alle Vollkommenheiten, die es erreichte und die es durchpulsend, unsterblich ringende Sehnsucht nach göttlicher Reinheit, Freiheit und Gerechtigkeit — alles das hatte Michel Angelo durchkosten müssen, damit er diesen Blick des Adam schaffen könne, diesen scharfen, aufleuchtenden, triumphierenden Blick des ersten Sünders, der endlich mit dem verheißenen Messias zusammentrifft, welcher der Schlange den Kopf zertrat. O dieser Adam, dieser Mensch aller Menschen, dessen Wesen im Blute jedes Sterblichen ist, wie vollständig hatte Michel Angelo ihn in sich erlebt! Deshalb, weil Michel Angelo selbst der Menschlichste aller Menschen war, der alles irdische Sein zum ewigen Symbol zu deuten wußte, deshalb empfand er am wahrhaftigsten und künstlerischsten. Der Alte stützt das Haupt auf die Hand und versetzt sich in die Zeit zurück, da er unter dem Zepter des großen Giulio schon einmal zu gewaltigem Werke den Meißel mit dem Pinsel vertauschen mußte, da begann er die Geschichte des Adam zu malen. Damals schuf er den



ST. MATTAR ST. MATERNUSKIRCHE IN KÖLN
Querschnitt. Maßstab 1:500

ersten Mann, wie er als einsamer, noch unbeseelter Riesenkörper auf einer aus Nacht und Chaos erst eben aufgetauchten Felsenklippe liegt, unter ihm der rauschende Ozean, neben ihm die unendlichen Strecken unbebauten, jungfräulichen Landes, das des Besitzers harrt. Schlaf, Traum, Unbewußtsein, Schweigen über allem. Noch schlafen die Stürme, noch grollte kein Donner, noch ward kein Wort geformt, kein Lied gesungen, kein Altar errichtet, kein Haus gebaut, die Welt ruht aus von ihrer Geburtsstunde. Schauer der Einsamkeit ringsum und doch in allem ein atemloses Harren und Erwarten. Michel Angelo läßt uns ahnen, daß dieses Harren auf den Flügeln der Riesenadler ist, die hoch droben im Äther die gewaltigen Ringe ziehen, es liegt in den Augen stummer Delphine, die aus dem Meeresdunkel heraufglotzen, es ist in allen Pflanzen, in allem Getier. Sie alle erwarten ihren Herren, der grausam und barmherzig sein wird, hilfbereit und mörderisch wie das Leben selbst.

Und über die kahle Felsenlandschaft hin erhebt sich das Rauschen des göttlichen Orkans, auf gewaltigen, in der Luft schwimmenden Wolkenkähnen getragen, kommt der Beleber, der Schöpfer — jetzt als Gott-Vater. Er kommt, sein Gebilde aus Ton und Staub durch die Berührung seiner Hand, mit ewigem, göttlichem Geiste zu erfüllen.

Dieses ist der Augenblick aller Augenblicke. Das große Drama zwischen Mensch und Gott nimmt seinen erschütternden Anfang, das erste Wort der Weltgeschichte wird gesprochen. Der Vorhang, welcher die Bühne der Zukunft verhüllte, zerreißt und nun werden die Bilder des Lebens sich entrollen in unablässiger Folge.

Und unter der Schulter Gott-Vaters geborgen, schaut das noch ungeborene Weib auf den wachenden Mann herab. Staunen, Furcht und unbewußtes Ahnen malt sich auf ihrem noch unbeschriebenen, streng-jungfräulichen Antlitz. Dieser zum Leben Erwachende ist ihre Zukunft, wie sie die seine ist und Weiten tun sich auf, unermeßliche Schicksalsweiten voll Schmerz, Qual und Glück.

Zum zweiten Male zwang Michel Angelo den Adam an die Decke. Damals, als der erste Mensch, der Paradiesbewohner, sich aus kindlicher Unschuld und seliger Ruhe im ewigen Schöpferwillen, aufreckte zum Trotz und Ungehorsam gegen Gott, als er sich und das Weib erniedrigte zu Genossen der Schlange, die auf dem Bauche kriecht und Staub und Asche frißt.

Als er die gerade, freie Haltung der Un-



STEPHAN MATTAR ST. MATERNUSKIRCHE IN KÖLN
Längenschnitt. Maßstab 1:500. — *Text S. 188—189*

schuld aufgab, um sich in das Joch der Schuld zu bücken und den Gehorsam der Gotteskindschaft mit der eigenen rohen Willkür vertauschte, ward ihm in einer furchtbaren Vision das Elend, die Schmach, die Verlorenheit und Verdorbenheit gezeigt, welche aus diesem ersten Vergehen entstand. Eine Ahnung von der ungeheuren Tragweite seines Tuns packte den ersten Menschen an und diesen entsetzten Ausblick in die Folgen seiner Schuld in Adams Auge hatte Michel Angelo erfaßt und festgehalten.

Abermals malte Buonarroti den Adam nach dem Sündenfall. Das Schwert des göttlichen Zornes berührt seine gebeugte Schulter und neben ihm wankt, die Hände im Jammer erhebend, die entehrte, die entweihte Gestalt des ersten Weibes. Dort fliehen sie aus dem Garten des Paradieses, um die Arbeit, den Fron, die Mühsal und Unbill der Welt auf sich zu nehmen, den ganzen, gräßlichen Fluch der Schuld. Adam geht den Acker zu bebauen, der ihm Dornen und Disteln tragen wird und Eva geht in Schmerzen Kinder zu gebären, die schuldig und elend sein werden, wie sie selbst. Auch diesen Auszug aus Glück und Sonne und der glückseligen Gotteskundschaft hatte Michel Angelo in tiefster Innerlichkeit miterlebt und geschildert.

Und nun wollte er den ersten Menschen malen, wie er am großen Auferstehungstag zum ersten Male den göttlichen Erlöser und Sühner erschaut, der seine und Evas Schuld mit Blut abwusch und am Kreuze dafür zahlte, das Lamm Gottes, welches der Welt Sünde trug und deshalb auch ihr Richter ist. Durch einen Anhauch göttlicher Allwissenheit verewigte so Michel Angelo Anfang und Ende menschlicher Seelenentwicklung; die tiefsten, dunkelsten Zusammenhänge durchleuchtete sein Prophetenblick. Aber Wissen, göttliches Wissen ist die Qual, welche der Mensch am schwersten erträgt. Es bedarf des Aufgebotes der tiefsten Lebenskraft, des energischen Zusammenraffens aller innerlichen Mächte, um das auszudrücken, an das kein Dichterwort heranreicht. Um diesen suchenden, im höchsten Erkennen aufflammenden Blick des Adam auf den Erlöser und Verwerfer zum lebendigsten Ausdruck zu bringen. Schweiß, kalt wie Todesschweiß perlt auf der gefurchten Stirn des Meisters. Es heißt alle Sehnen und Fibern der Seele bis zum äußersten anspannen.

Ja — es wird gelingen, er fühlt es. Er hört die ewige Bejahung. Es regt sich in ihm das gottähnliche Können, dem keine Äußerung versagt ist, nicht der letzte und erschöpfendste. Der Kopf des Adam ist geboren — der aufleuchtende Blick der Phantasie abgerungen. — Tedeum laudamus! Es war eine harte Schlacht, ein schwerer Sieg. Und nun kommt die Überwindung. Der Stift sinkt aus den zitternden Händen. Michel Angelo lehnt sich tief aufseufzend in seinen Sessel zurück.

Ach dieses Ringen mit unerhörten Problemen, diese unendlichen Proben der bis aufs äußerste gesteigerten Kraft! Welche Mühsale erfordern seine Triumphe! Eine heiße Sehnsucht nach Jugend, Unbewußtheit, Sicherheit und Ruhe überkommt den Alternden. Er dankt der seligen Tage, da er ein Frischer, Ganzer, noch nicht Zerklüfteter die weißen Marmorstücke schuf.

O — die Pietà! Dieser Ausdruck eines Schmerzes, der so rein und heilig ist, daß er ein Lobgesang Gottes wird! Damals waren Michel Angelos Tiefen



STEPHAN MATTAR — ST. MATERNUSKIRCHE ZU KÖLN

Rechte Seitenansicht. Maßstab 1:500. — Text S. 188—189

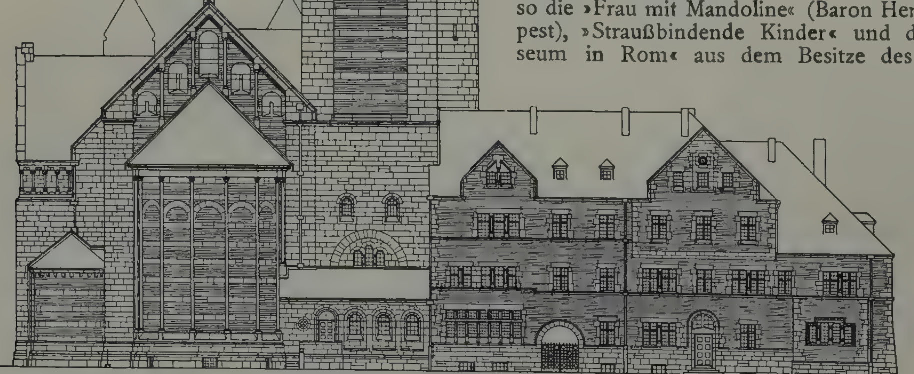
noch nicht aufgestört, seine Weltenbrände noch nicht entzündet. Unüberwindliches Heimweh nach dem selig-stillen Werke seiner ersten Meisterschaft packt ihn an. In der Pietà wird seine heilige Jugend ewig leben, dort kann er Beruhigung finden. Er reißt heftig den Hut vom Nagel und ganz in sich versenkt, weltabgewandt, kaum die ehrfurchtsvoll Grüßenden beachtend, rennt er durch die Straßen Roms hinein in die Hallen von St. Peter.

Und da taucht sie auch schon aus den dämmernden Weiten auf, die weiße stille Marmorfrau, die heilige Gelassene, deren Mutterantlitz in Jungfrauenscheine sich niederneigt auf den geliebten Toten, den Unsterblichen, dessen Leid auf ewig zu Ende ging. Der durstig glühende Blick Buonarrotis klammert sich an das überirdisch, friedliche Antlitz der Überwinderin, das die verlorene Ruhe seiner Seele im keuschen Marmor bewahrt. Ihr, der Mater castissima, gab er seine erste reine Kunst. Und überwältigt niedersinkend vor dem Werke seiner fernen Jugend, faltet der gewaltige Alternde die knorrigen Arbeiterhände! Memorare, o dulcis virgo Maria!

NACHTRÄGLICHES ZUR FRANKFURTER AUSSTELLUNG »KLASSISCHER MALEREI FRANKREICHS IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT«

Von Oscar Gehrig

Diese Ausstellung, die vom Juli bis Ende Oktober 1912 im Frankfurter Kunstverein zu sehen war, gehörte unstreitig neben der gleichzeitigen großen Kölner Sonderbundsausstellung, wenn auch viel weniger umfangreich wie diese, zu den wichtigsten Erscheinungen künstlerischen Lebens auf deutschem Boden innerhalb des verflossenen Jahres; sie umfaßte 115 Bilder, die in ihrer Gesamtheit uns einen Blick über eine künstlerische Entwicklung von Géricault, Delacroix, Daumier neben Corot, Courbet über Manet zu Cézanne und van Gogh tun ließ. Ihres Programmes wie auch des lehrhaften Materials wegen wollen wir in diesen Zeilen noch kurz registrierend auf die Hauptbestände und wichtigsten Erscheinungen historisch und statistisch zugleich zurückkommen unter Hinweis auf den Aufenthaltsort des jeweiligen Werkes, wodurch wohl manchem Leser beim Studium der Franzosen des letzten Jahrhunderts ein Gefallen erwiesen sein könnte. Der »Initiator« moderner Malerei in Frankreich, das für uns die Hüterin der malerischen Tradition während des letzten Jahrhunderts gewesen ist, Théodore Géricault, ward mit sechs Werken an die Spitze der Ausstellung gestellt als ein das Leben schaffender Maler; so sei sein »Pferdekopf« (Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt), das »Selbstporträt« und der »Gladiator« aus der Sammlung Akermann in Paris, als Hauptstück die »Närrin« (Dr. Eißler, Wien) genannt. Seinen Fortsetzer Delacroix konnte man in dem farbenglühenden Stücke »Laras Tod« (Gerstenberg, Berlin) studieren, und dann Daumier vor allem in seinem erschütternden »Drama« (Pinakothek, München), den »Drei Grazien«, den »Badenden« (v. Herzog, Budapest), der »Pferdeschwemme« (Frl. Livingston, Frankfurt) und der Zeichnung »Vor Gericht« (Flersheim, Frankfurt). Von Monticelli, dem farbenflimmernden Romantiker, waren vier Stücke zu sehen, zwei davon aus dem Besitze Baron Herzogs, Budapest, die »Drei Nymphen« und »Im Walde«; der mondäne und doch fast schon sozial empfindende Const. Guys war besonders gut in seiner Zeichnung »Erdarbeiter« vertreten, Fantin-Latour mit einigen »Blumenstilleben« aus dem Besitze Baron Herzogs und der Sammlung Roederstein-Winterhalter, Hofheim i. T. und einer »Figürlichen Komposition« (v. Goldammer, Frankfurt), Léon Bonnat mit einer malerischen Charakterschilderung »Robert Fleury« (Paris, Musée Luxembourg). Die Kunst der schönen Linie und großen Komposition war in ihrem Anfangs- und Endstadium, Ingres (»Ilias [Studie zur Apotheose Homers]«) und Puvis de Chavannes in dessen »Prometheus« und die Studie zur »Rast« (Zeichnung aus dem Musée Luxembourg, Paris) zu studieren. Constable mit dem »Helmingham-Park« (Ullmann, Frankfurt) und die Schule von Barbizon war reichlich vertreten — dies ist natürlich immer im Verhältnismaßstab zu nehmen —: Corot mit fünf Werken figürlicher und landschaftlicher Art, so die »Frau mit Mandoline« (Baron Herzog, Budapest), »Straußbindende Kinder« und das »Colosseum in Rom« aus dem Besitze des Herrn R.



STEPHAN MATTAR — ST. MATERNUSKIRCHE IN KÖLN

Choransicht. Maßstab 1:500. — Text S. 188—189.

v. Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt, ferner die »Ville d'Avray« (L. Lehmann, Frankfurt) und eine »Landschaft« (Louis Jay, Frankfurt); Jules Dupré ebenfalls mit einer »Landschaft« (Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt), dann Daubigny mit vier Werken, darunter den großen »Schäfer im Mondschein« (Paris, Privatbesitz) und drei »Landschaften« (Lehmann u. Goldschmidt-Rothschild, Frankfurt), Diaz und Bondin mit Landschaften, der erstgenannte auch mit Figürlichem, schließlich Millet mit einer »Abendlandschaft« (Frl. Bertholdt, Frankfurt) und einem Porträt seiner Schwägerin. Wir kommen zu Courbet, der im Gegensatz zu den eben Genannten steht; er war in Frankfurt denkbar glücklich vertreten, man konnte ihn von vielen Seiten her studieren; erwähnen wir seine großen »Ringer«, das »Porträt des Malers Friess«, die »Woge« (Dr. Blank, Hofheim i. T.), den »Akt« (Bernh. Köhler, Berlin), zwei »Stilleben« (Duret, Paris und Frl. v. Roederstein, Hofheim), ein »Totes Reh« (Duret, Paris), eine »Landschaft mit Apfelbaum« (Ullmann, Frankfurt) und zum Schlusse noch zwei figürliche Stücke, die »Schweinehirtin« und die bekannten »Steinklopfer« (Dresden), die im Jahre 1851 schon auf der ersten Pariser Weltausstellung waren. Und nun Manets »Bar aux Folies Bergère«, ehemals in der Sammlung Pellerin, Paris; das Bildnis »Frau Manet« (Gerstenberg, Berlin) und dagegen das der »Rositta Mauri« (Köhler, Berlin) und das »Pfirsich-Stilleben« (Ullmann, Frankfurt)! Ebenso groß neben Manet Degas mit dem ureigensten Bilde des Impressionismus, der »Place de la Concorde« (Gerstenberg, Berlin) und einer Reihe seiner unübertroffenen Pastelle, so die »Tänzerin« im Besitze des Herrn Mössinger, Frankfurt. Nicht vergessen sei hier Toulouse-Lautrec mit zwei Damenbildnissen, es folgen die großen Impressionisten um Manet, nämlich Monet mit acht Werken aus früher und später Zeit, so z. B. »Stürmisches Meer«, die Fischerboote in Etretat«, die »Sitzende Dame im Garten« (J. Stern, Berlin) und die rein pointillistischen »Blumenbeete« (v. Herzog, Budapest), ferner Renoir mit neuen Arbeiten wie z. B. »Am Klavier«, zwei »Blumenstücke«, der »Spaziergang« (Köhler, Berlin), das »Frühstück«, eine »Landschaft« (v. Herzog, Budapest). Zuletzt noch Pisarro und Sisley mit einer Reihe herrlicher Landschaften, von dem ersten sei vor allem genannt das »Bauerngehöft in der Bretagne«, die »Straße in Epernay« und die »Heuernte« (v. Herzog, Budapest), wie auch Sisleys »Am Loing«, die »Schneelandschaft«, das Pariser Stück »An der Seine« (E. Bolz, Frankfurt). Noch wären die Impressionisten Bonnard, Vuillard und Roussel anzuführen neben Rodin (Zeichnung) oder den Pointillisten Croß und Seurat. Bevor wir zum Schlusse eilen, sei Gauguins gedacht, der vom Impressionismus ausgehend bei primitivem Naturgefühl anlangte und von dem wir Landschaftliches (vgl. »Die roten Dächer«, E. Simon-Wolfskehl, Frankfurt) sehen neben späteren figürlichen Arbeiten, wie z. B. der »Josef und Frau Potiphars« oder das glühende »Obstpflücken«. Cézanne und van Gogh mögen den großen Reigen schließen. Von dem ersten sahen wir hier frühe Stücke, in denen er sich von Daumier herleitete, wie z. B. seine »Akte«, dann die neuartig großzügigen Landschaften, vor allem das »Haus Cézannes« (vgl. heute E. R. Weiß) und die zwei »Bildnisse seiner Frau« voller Abgeklärtheit und farbigen Reichtümern zugleich, schließlich die in allem vereinfachte Größe seiner »Alten Frau mit Rosenkranz«. Demgegenüber steht noch der Vollender der französischen Kunst und Malerei des neunzehnten Jahrhunderts da, van Gogh mit dem seelisch tiefen »Bildnis Dr. Gachets« (Frankfurt, Städelsches Institut); außerdem sei von ihm genannt der »Frauenkopf« (Simon-Wolfskehl, Frankfurt), die Zeichnung »Dorfstraße« (Dr. Simon, Frankfurt) und eines seiner bekannten »Stilleben«. Hiermit wäre das Wesentliche der Ausstellung, das über die künstlerische und malerische Entwicklung während eines ganzen, in sich konsequenten Jahrhunderts Aufklärung gibt, auch an dieser Stelle rein materiell gekennzeichnet.

RADIERUNG IN BIERFARBE

Von Ferd. Nockher

Es kommt wohl häufig vor, daß kleinere Gebrauchsgegenstände, wie Bilder- und Spiegelrahmen, Kassetten und Truhen und andere Dinge aus Holz eine Dekoration in Flächenwirkung erhalten sollen, wobei der Charakter einer Bemalung in der Art der sogenannten Bauernmöbel vermieden werden möchte. Da gibt es nun ein farbtechnisches Verfahren, das dem Prinzipe des besonders in Oberitalien zur Renaissancezeit häufig angewandten Sgraffito entspricht. Dort waren zwei Mörtelschichten, eine gefärbte und eine weiße übereinanderge-



STEPHAN MATTAR — ST. MATERNUSKIRCHE IN KÖLN

Vorderansicht. Maßstab 1:500. — Text S. 188—189



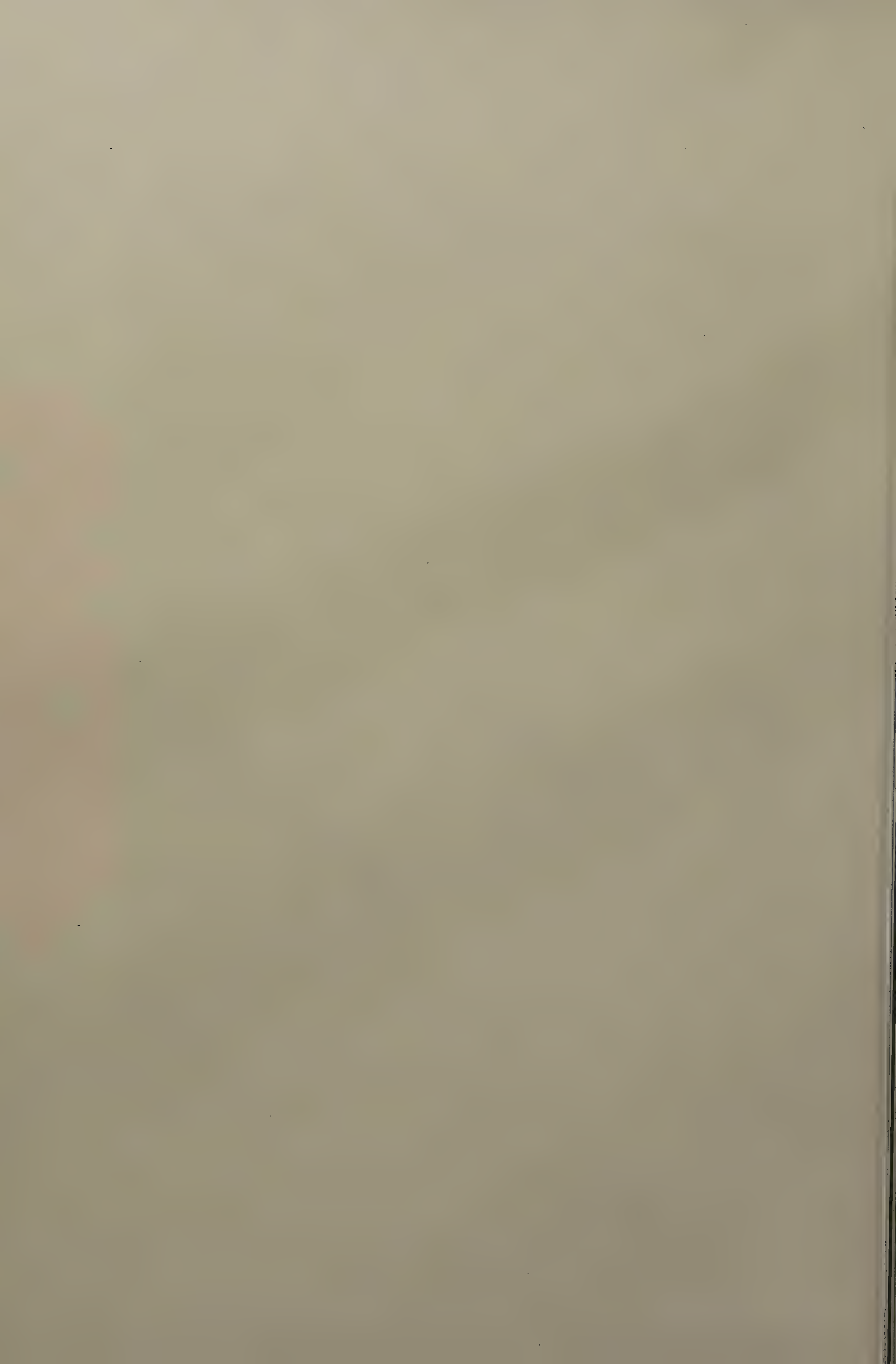
STEPHAN MATTAR HAUS W. S. IN KÖLN-LINDENTHAL

Diele. Erbaut 1907—1908. — Vgl. Einschaltbild nebenan. — Text S. 189



STEPHAN MATTAR HAUS W. S. IN KÖLN-LINDENTHAL

Diele. Erbaut 1907 – 1908





STEPHAN MATTAR HAUS W. S. CÖLN-LINDENTHAL

Straßenansicht. Erbaut 1907—1908

strichen und die Zeichnungen wurden derart in die obere eingegraben, daß sie in der Farbe der unteren erschienen.

Nachfolgende Anleitung wird, wenn sie genau befolgt wird, sicherlich zu reizvollen Resultaten führen; sie benötigt ein anspruchsloses Material und läßt sich bei mannigfachen Anlässen in Anwendung bringen.

Die zu dekorierenden Artikel müssen, sofern sie nicht absolut glatt in Holz (Tannenholz ist meist zu weich) gearbeitet sind, mit einem Kreidegrund überzogen werden. Derselbe besteht zur Hälfte aus flüssigem Hasenleim, zur Hälfte aus Schlemmkreide und wird zwei bis dreimal mit einem Borstenpinsel aufgetragen, gespachtelt, das heißt mit dem Spachtel geglättet, dann mit Wasser und Bimsstein geschliffen und abermals gespachtelt. Benötigt wird darauthin an Gerät und Material ein Radierholz (ein bleistiftartig zugespitztes Stäbchen), Pinsel, pulverisierte Farben, Mörser, gelber Schellack, Bier, Spiritus, weißer Politurlack und Fixierröhrchen. Um nun die beiden benötigten Farbschichten, von denen die untere ganz hart sein muß, zu erhalten, wird der Gegenstand zunächst schellackiert und dann mit Lackfarbe überzogen. Etwaige Unebenheiten lassen sich nach erfolgter Trocknung mittels Glaspapier entfernen.

Der Farbton der Lackfarbe richtet sich natürlich ganz nach dem persönlichen Geschmack, erscheint nachher im Bilde als Strich oder Fläche und muß mit der oberen Farbschicht harmonieren. Die Farbe wird im Mörser mit Spiritus angefeuchtet, gerieben, darnach noch ziemlich gebunden in einem kleinen Napf mit Lack verdünnt. Das jeweilige Quantum ergibt sich aus der Erfahrung und richtet sich nach der Größe des betreffenden Holzgegenstandes. Dieser wird mit der dünnflüssigen Farbe bestrichen, wobei mit Vorteil ein Haarpinsel Verwendung findet, der einen einmaligen Strich, kein Hin- und Herfahren auf ein und derselben Fläche auszuführen hat. Dieser Grundton muß völlig decken, was durch zweimaliges Streichen erreicht wird, und alsdann gründlich trocknen. Es folgt nun als obere Farbschicht die Bierfarbe.

Selbige setzt sich zusammen zur einen Hälfte aus Wasser und Bier zu gleichen Teilen, zur anderen aus Farbe, welche mit Wasser und wenigen Tropfen Spiritus angerieben werden muß; sie soll derartig kompakt sein, daß der gefüllte Pinsel nur ganz mäßig tropft. Wie bei der Lackfarbe wird auch die Bierfarbe mit einem Haarpinsel aufgetragen; ein zweitesmal, wenn beim ersten die Farbe nicht deckt. Die Trocknung vollzieht sich hierbei rasch, etwa in einer halben bis einer Stunde.

Die jetzt folgende Arbeit, Radieren, benötigt das Aufpausen der gewünschten Zeichnung. Man lege zu diesem Zweck das Dessin (eine Zeichnung auf Architektenpapier) unter Berücksichtigung der räumlichen Verteilung direkt auf die getrocknete Bierfarbe und zeichne es unter mäßigem Druck mit einer harten, spitzen Bleistiftnummer nach. Ist so die Übertragung der Formen erfolgt, dann kommt das Radierholz an die Reihe, man spitzt es auf Glaspapier und folgt nun der leichten Spur der Vorzeichnung. In Strichen allmählich bis zu Flächen wird die Bierfarbe herausgehoben, gravierend, so daß die unterlegte Lackfarbe erscheint. Den Schluß der Arbeit bildet das Fixieren der gesamten Bierfarbfläche mit Fixatif, wofür Schellack in Spiritus aufzulösen ist. Die Fixierung erfolgt am sichersten vermittels eines Fixierrohres; bei der Benützung eines weichen Haarpinsels ist mit großer Vorsicht zu verfahren, da die Farbschicht sehr empfindlich ist. Um die Wirkung des Dessins zu steigern



STEPHAN MATTAR HAUS H. H. IN OLPE i. W.

Erbaut 1911

und etwaige wünschenswerte Korrekturen vorzunehmen, binde man die Farbe anstatt mit Bier vermittels Schellack und fasse damit geeignete Zwischenräume der Komposition mit dem Pinsel malend aus; diese Manipulation ist ein wie zweimal zulässig. Eine endgültige Fertigstellung erzielt man auf dem Fond durch einmaliges Lackieren.

Bezüglich der Tonwerte ist noch zu bemerken, daß die Bierfarbe sowohl durch die Fixierung wie durch einen Überzug mit Lack wesentlich dunkler wird und mithin an Kraft und Tiefe gewinnt, worauf gleich zu Anfang beim Mischen und Zusammenstimmen Bedacht genommen werden muß.

Eine mäßig warme Temperatur empfiehlt sich für den Arbeitsraum; die gewissenhafte Behandlung des Geräts, Reinigung mit Seife und Spiritus ist nicht zu übersehen. Mißerfolge bei der Arbeit können durch Abwaschen mit Spiritus getilgt werden.

Wie alle kunstgewerblichen Techniken, welche künstlerischer Gestaltung dienen, benötigt die Behandlung der Bierfarbe einige Übung und Erfahrung. In vereinzelten Geschäften, speziell in Rahmenwerkstätten fand sie bisher gelegentlich Verwendung und können wir ihre Produkte unter die Lackwaren rechnen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ausstellung für christliche Kunst. In Paderborn findet vom 21. Juni bis 5. September im Anschluß an eine Industrie- und Gewerbeausstellung auch eine Ausstellung für christliche Kunst statt.

Felix Baumhauer (München) vollendete Ende Februar zwei Seitenaltarbilder für die neue St. Michaelskirche in Nürnberg. Die Gemälde wurden im Auftrage des Staates ausgeführt als Frucht eines Wettbewerbes, über den wir seinerzeit berichteten.

Professor Balthasar Schmitt (München) erhielt den Auftrag, das Grabdenkmal für Erzbischof Dr. Friedrich von Abert in Bamberg herzustellen.

Professor Gabriel von Hackl (München) begeht am 24. März seinen 70. Geburtstag.

»Gesellschaft der Freunde der christlichen Kunst«. Unter dem Titel »Società Amici dell'Arte Cristiana« hat sich in Italien eine Vereinigung mit dem Sitze in Mailand (via Mantegna 6) gebildet. Zweck der Gesellschaft ist: einen Mittelpunkt für die Künstler und die Freunde der christlichen Kunst zu bilden, die Liebe zur christlichen Kunst und den Fortschritt der letzteren zu fördern, die überkommene religiöse Kunst zu behüten, den heiligen Inhalt mit würdiger Form in den neuen Schöpfungen zu verschmelzen, Aufträge zu veranlassen und zu vermitteln, für die Beobachtung der Liturgie in der Kirchenmusik einzutreten. Diese Ziele sucht sie zu erreichen: Durch eine ständige Ausstellung von Werken der freien und angewandten Kunst, durch jährliche Verleihung von Medaillen an Personen oder Institute, die sich um die christliche Kunst verdient gemacht haben, durch Kongresse, Ausflüge, Wettbewerbe, Ausstellungen und so weiter, durch Unterstützungen anderer Unternehmungen. Ehrenpräsident ist der Herr Erzbischof von Mailand, Kardinal Ferrari; Präsident ist Marquis Philippo Crispolli. — Der Verein gibt auch eine illustrierte Zeitschrift heraus, deren Leitung in den Händen von Dr. Celso Constantini liegt (Venedig, S. Giacomo 1456); das Abonnement beträgt pro Jahr 12 Frs. — Wir begrüßen das Unternehmen und werden es mit warmer Teilnahme verfolgen. S. St.

Kunstgewerbe- und Handwerkerschule der Stadt Köln. Der Goldschmied Professor Ernst Riegel aus Darmstadt, der als Lehrer an die Kunstge-

werbeschule der Stadt Köln berufen wurde, ist bereits dahin übergesiedelt und wird mit Beginn des Sommersemesters am 11. März seine Lehrtätigkeit aufnehmen. Herr Riegel war bis zum Jahre 1906, da ihn der Großherzog von Hessen nach Darmstadt berief, in München tätig. Er zählt, wie das städtische Nachrichtenamt mitteilt, zu den wenigen hervorragenden Künstlern auf dem Gebiete der Edelmetallbranche, die aus der Praxis hervorgegangen sind und alle einschlägigen Techniken durchaus beherrschen. Seine Silberarbeiten, Emaillen und Schmucksachen fanden wegen ihrer künstlerischen und technischen Qualität reiche Anerkennung, sie sind auch im vorigen Jahre im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln zur Schau gestellt worden. An Auszeichnungen wurden ihm unter anderm auf der Pariser Weltausstellung 1900 die Goldene Medaille als Mitarbeiter des Professors Fritz v. Miller-München, auf der Großen Kunstausstellung Dresden 1904 die kleine goldene Plakette und auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 das Ehrendiplom zuerkannt.



STEPHAN MATTAR HAUS H. H., OLPE i. W.
Erbaut 1911

Neues Denkmal. Im April wird ein Denkmal für den Geographen Dr. Wilh. Götz im Münchener Luitpoldpark aufgestellt. Es ist von Bildhauer Hemmesdorfer (München) geschaffen.

Der Kunstverein München versendet seinen Rechenschaftsbericht über das 89. Geschäftsjahr 1912. Mit Wärme wird Sr. Kgl. Hoheit des verstorbenen Prinzregenten Luitpold gedacht, der in den 75 Jahren seiner Mitgliedschaft an allem, was den Verein betraf, regsten Anteil nahm. Auf die Verlosung von Kunstwerken wurden 43000 M. verwendet. Da von dem Recht, Personen, die keine Mitglieder sind, zum Zweck der Propaganda einzuführen, ein ausgedehnter Gebrauch gemacht wird, ohne daß daraus dem Verein ein fühlbarer Nutzen erwächst, so ist von jetzt an, wie ehemals, jeder Eingeführte in ein Fremdenbuch einzutragen. Der Umsatz an Privatkäufen nahm im vorigen Jahre zu. Ende Januar ds. Js. übernahm Se. Kgl. Hoheit Prinzregent Ludwig das Protektorat des Vereins, der 4892 Mitglieder zählt.

Münchner Secession. Zur Frühjahrsausstellung der Secession im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz wurden über 2000 Werke eingeschickt, von denen gegen 600 von der Jury angenommen wurden. Die Säle der Secessionsgalerie werden auch diesmal der Frühjahrsausstellung angegliedert, um die ausgewählten Werke in übersichtlicher Weise zur Geltung bringen zu können. Die Eröffnung der Frühjahrsausstellung fand am Donnerstag, den 13. März, um 11 Uhr statt. Die Ausstellung bietet bei aller Rücksichtnahme auf Unausgegorenes ein würdiges Gesamtbild.

Professor Kaspar Schleibner wurde anläßlich seines 50. Geburtstages von seiner Heimatgemeinde Hallstadt bei Bamberg zum Ehrenbürger ernannt.

Epitaph für Erzbischof von Stein in Würzburg. Das Würzburger Domkapitel stiftet für den verstorbenen Münchner Erzbischof von Stein, welcher auch einige Zeit der Würzburger Diözese als Bischof vorstand, ein Denkmal, das in Marmor ausgeführt und im Dom an einem Pfeiler angebracht werden soll. Mit der Ausführung wurden nach eingereichtem Entwurf Architekt Willy Erb (München) und Bildhauer Ludwig Sonnleitner (Würzburg) betraut.

BÜCHERSCHAU

»Die Kunst dem Volke.« Herausgegeben von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst, München. Heft 10 und 11: Dr. Adolf Fäh, Murillo. 76 Seiten mit 83 Abbildungen. Heft 12: P. M. C. Nieuwbarn O. P., S. Theol. Lector, Die Madonna in der Malerei. 44 Seiten mit 63 Abbildungen.

Mit dem Doppelhefte, welches dem großen Spanier, und dem einfachen, welches die malerische Ausgestaltung des Madonnenideals behandelt, ist der dritte Band dieser von der Allgemeinen Vereinigung herausgegebenen verdienstvollen Publikation abgeschlossen. In dem Programm des Unternehmens überwogen bisher jene Monographien, die der Würdigung und Popularisierung einzelner Künstlerpersönlichkeiten gelten. Unterbrechung schufen zwei



STEPHAN MATTAR HAUS D. W., KÖLN-MARIENBURG

Text S. 189

Abteilungen ikonographischer Art; zu ihnen gehört das jetzt erschienene zwölfte Heft. Außerdem brachte man zwei Hefte über ältere und neuere berühmte Kathedralen. Bisher nicht behandelt, aber in Vorbereitung sind die Gebiete der Plastik und der angewandten Künste. Die zuletzt erschienenen Hefte schließen sich den vorangegangenen würdig an. Auch sie vereinigen Gediegenheit der auf den Ergebnissen sorgsamer Forschung beruhenden Darstellung mit leichter Begreiflichkeit, mit Lebhaftigkeit und Wärme des Tones und liefern eine gute Einführung in das Verständnis der behandelten Kunstwerke. Das Illustrationsmaterial ist wie immer reichlich zugemessen, technisch bestens gelungen und wirkungsvoll, in der Auswahl von feinem Takte und vollendeter Herrschaft über den Stoff geleitet. Sie zeigt sich bei dem Murillo-Hefte in einer für den Sachkundigen bemerkenswerten Art. Es gehört nicht wenig dazu, um gegenüber den bisherigen zahlreichen Forschungen, besonders jenen von Karl Justi noch eine gewisse Unabhängigkeit des Standpunktes wahren zu können. So ist die Fäh'sche Arbeit entschieden mehr als etwa eine Zusammenfassung aus längst Bekanntem. Im ersten Kapitel behandelt der Verfasser Murillos Leben und künstlerische Entwicklung; hier sind die Werke eingeflochten, deren Entstehungszeit man kennt. Im zweiten bespricht er »Seine Werke«; sie sind auf Grund des Darstellungsgebietes in Gruppen geordnet, was dem Zweck der Publikation angemessener ist, als gewagte Versuche, sie nach stilkritischen Vermutungen chronologisch aneinanderreihen zu wollen. Da Murillos Lebenswerk außerordentlich reich und auch heute noch ganz besonders anziehend und verständlich ist, so würde der Rahmen dieser Publikation weiter, als es bei den andern der Fall ist, gespannt und eine »Blütenlese« seiner Werke angefügt, die sich als Erweiterung des II. Teiles darstellt und durch eine Fülle prächtiger Abbildungen entzückt. Viele Bilder haben volle Seitengröße. Von ihnen sind zweckmäßig die meisten am Schlusse des Heftes vereinigt, wodurch verhindert ist, daß der Text allzusehr zerrissen wurde. Bemerken möchte ich, daß die Krankenheilung (Abb. 82) sonst nicht auf den hl. Thomas von Villanova, sondern auf den hl. Johannes von Cott gedeutet wird. Es war schwierig, aus einem ungewöhnlich reichlichen Material eine nach allen Richtungen befriedigende Auswahl zu treffen. Letzteres galt natürlich in noch weitaus höherem Grade bei der »Madonna in der Malerei«, und es gehört wesentlich mit zu dem Lobe, welches der Arbeit des P. Nieuwbarn zu spenden ist, daß sie auch in dieser Beziehung zu abweichenden Vorschlägen kaum Anlaß gibt. Nimmt man dies neueste Heft zur Hand, so fühlt man sich schon von vornherein durch die Wahl des Themas wohltuend berührt. In einer für jedes gläubige Gemüt wahrhaft erfreulichen, recht und echt volkstümlichen Art kommt damit der dritte Band des schönen Unternehmens zu Ende. Ich glaube, daß gerade derartige Ikonographien — so weit diese Bezeichnung zulässig ist, da es sich doch nur um Andeutungen und Proben handeln kann —, daß gerade sie Aussicht auf weitere Erfolge bieten werden. Der Text des Madonnenheftes sieht mit gutem Fug davon ab, nach kunstgeschichtlicher Reihenfolge belehren zu wollen, sondern geht nach den Tatsachen des Lebens Mariä, und schildert, wie jegliches Ereignis von der Geburt bis zum Tode, und danach ihre überirdische Existenz und Wirksamkeit sich in der Malerei aller christlichen Jahrhunderte gespiegelt hat. Die Darstellung ist in warmem Tone gehalten; der Sprache merkt man nicht an, daß P. Nieuwbarn ein Holländer ist Die Reproduktionen der alten Kunstwerke bilden einen kleinen aber reichen Schatz. Vom Köstlichen das Köstlichste ist ausgewählt worden, um das Heft würdig zu schmücken und zu zeigen,



STEPHAN MATTAR — HAUS D. W. IN KÖLN-MARIENBURG

Gartenfront. Erbaut 1911/1912

wie die Malerei aller Zeiten und Länder gerade bei der Darstellung der Madonna mit höchster Begeisterung ihr schönstes Können entfaltet hat. Ewig bewundernswert bleibt, was Raffael, Ghirlandajo, die beiden Holbein, Mantegna, Delaroche, Rubens, Tizian, Fra Bartolommeo, Gerard David, Fra Angelico, Perugino, Stephan Lochner, Meister Wilhelm und andere Begnadete der Welt geschenkt haben. Daß auch die ältere italienische und altchristliche Kunst herangezogen, ja sogar eine Goldglaszeichnung mit veröffentlicht worden ist, zeigt das sehr begrüßenswerte Besreben, das Auge des Laien auch für schwerer zugängliche Kunst zu öffnen.

Noch sei bemerkt, daß die einzelnen Hefte, welche die Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst unter der Devise »Die Kunst dem Volke« herausgibt, bei Mehrbezug durch Gruppen, Vereine, Schulen und dgl. nur 50 Pfg. kosten, sich also aufs allerbeste für Massenverbreitung eignen. Doering-Dachau

Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Dr. Fritz Burger, Privatdozent an der Universität, Lehrer an der Akademie der bildenden Künste in München. Mit zirka 2000 Abbildungen in Netzätzung und Doppeltondruck, Vierfarbendrucken usw. Vollständig in etwa 90 Lieferungen à M. 1,50 (Fr. 2.—) im Abonnement (außer Abonnement à Lieferung M. 2.—). Verlag der Akademischen Verlagsgesellschaft m. b. H. M. Koch in Berlin-Neubabelsberg.

Das Werk, das man nach seiner Anlage und der bereits erschienenen ersten Lieferung wärmstens begrüßen muß, ist das Ergebnis planmäßiger Zusammenarbeit bewährter Fachleute: Dr. L. Curtius, Dr. Hermann Egger, Dr. Paul Hartmann, Dr. Ernst Herzfeld, Dr. Georg Leidinger, Dr. Neuwirth, Dr. W. Pinder, Dr. Hans W. Singer, Dr. Graf Vitzthum von Eckstädt, Dr. Martin Wackernagel, Dr. Arthur Weese, Dr. Hans Willich, Dr. O. Wulff u. a. Die Herausgeber haben sich die Aufgabe gestellt, die Ergebnisse der kunsthistorischen Forschung zu einem nach Inhalt und Ausstattung allen Anforderungen genügenden Handbuch für Kunstwissenschaft zu verarbeiten, und es wird bei dieser Arbeit der Grundsatz durchgeführt, den künstlerisch formalen Standpunkt mit dem geschichtlichen einheitlich zu verweben, weshalb der Stoff nach ausschließlich künstlerischen Gesichtspunkten vorgetragen werden soll. Es steht zu erwarten, daß sich dieses Handbuch dem Fachmann wie dem genießenden Kunstfreund unentbehrlich machen wird. — Das für ein Handbuch der Kunstwissenschaft Neue der Stoffanordnung wird gleich in der ersten Lieferung klar, mit welcher Fritz Burger die Bearbeitung der Deutschen Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance eröffnet. Es ist ein in jeder Hinsicht vielverheißender Anfang. Wo es gilt, mit heißem Bemühen und vielem Verständnis neue, tiefere Beziehungen der wissenschaftlichen Erkenntnis zu erringen und zu vermitteln, wäre es vom nachprüfenden Leser unangebracht, mit dem Verfasser über Einzelheiten rechten zu wollen, statt das schöne Gesamtergebnis dankbar anzuerkennen. Dieser Standpunkt wird uns doppelt leicht gemacht durch das allgemein beherzigenswerte Bekenntnis des Herausgebers: »Als Historiker müssen wir gelernt haben, ... durch das Eingeständnis unserer Subjektivität auch als Kunstrichter bescheiden zu sein und als Erkennende die enge Grenze nicht übersehen, die unserem suchenden Auge auf dem Gebiete der Sinnenwelt gezogen ist«. S. Staudhamer

Christliche Kunstblätter. Organ des Linzer Diözesankunstvereins. Redigiert von B. Scherndl, Domkapitular. Monatl. 1 Nr. Preis pro Jahr 3 Kr. 54. Jahrg. Linz a. D., Herrenstr. 19.



STEPHAN MATTAR HAUS R. R. IN OLPE

Diese Kunstzeitschrift ist zwar zunächst Vereinsorgan; doch ist sie bestrebt, Aufsätze von allgemeiner Bedeutung, entsprechend illustriert, zu verbreiten. So enthalten die ersten zwei Nummern die Fortsetzung eines längeren Artikels »Der Barockstil in Österreich; die dritte Nummer begann eine Abhandlung über »Christliche Volkskunst«.

Bildmarken. Unter dem Motto: »Mit den Bildmarken durch alle Galerien der Welt« gibt der Galerieverlag G. m. b. H., Berlin-Steglitz, eine Sammlung von Abbildungen nach Meisterwerken der Malerei heraus, die nach und nach sich auf 10000 belaufen soll. Monatlich erscheinen zwei Bildmarkenbogen mit je 32 verschiedenen Bildmarken. Jeder Bogen kostet nur 60 Pfg. Da die Marken gummiert sind, so ermöglichen sie eine mannigfaltige Verwendung. Ihr Zweck ist, ein möglichst billiges Anschauungsmaterial guter Kunst zu schaffen. Die Bilder der vorliegenden zwei Bogen sind für ihren Umfang recht gut ausgeführt; Darstellungen, die anstößig wirken könnten, sind nicht aufgenommen.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Unter Mitwirkung der Vorstände der staatlichen Kunstsammlungen herausgegeben von Ludwig von Bürkel, Hans Stegmann, Paul Wolters. I. Halbband 1912. Verlag von Georg D. W. Callwey. — Preis M. 8.—.

In dem Schlößchen auf der Roseninsel im Starnbergersee wurde unter andern antiken Gegenständen bis in die neueste Zeit eine Bronzestatuette einer Pantherin aufbewahrt, die jetzt dem Antiquarium in München einverleibt ist. Über dieses wertvolle Stück spricht sich Johannes Sieveking an Hand von zwei Abbildungen anregend aus. Ein längerer Aufsatz von Hans Klaiber behandelt das Hoch- und Deutschmeisterschloß zu Mergentheim. Gustav Frizzoni gibt eine kurze Charakterisierung des Moretto und seines Schülers Moroni, mit manchen treffenden Bemerkungen. Wie gewisse Vorurteile sich weiter verpflanzen und unvermutet hervorbrechen, zeigt die Bemerkung des Autors über das herrliche Bild der hl. Justina von Moretto, wonach der Donator die Heilige »anbetet«. Sehr lesenswert ist der Artikel von Pitt über Quattrocentoplastik der Sammlung Lanz in Amsterdam. Desgleichen die Erläuterungen, welche August L. Mayer zu den Erwerbungen spanischer Meister für die Alte Pinakothek durch Tschudi gibt. R.

Roma. Die Denkmale des heidnischen, unterirdischen, neuen Rom in Wort und Bild. Von Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B. Siebente, vollständig umgearbeitete und neu illustrierte Auflage. Mit farbigem Titelbild, 938 Abb. im Text und auf 40 Einschaltbildern sowie drei Plänen von Rom. Verlagsanst. Benziger & Co. A. G., Einsiedeln 1912.

Im Jahre 1877 begann die 1. Auflage dieses groß angelegten Werkes zu erscheinen, das mir schon damals viele Freude bereitete und dessen Lieferungen ich als Studierender immer mit Spannung erwartete. Es vereint in seltener Harmonie die Eigenschaften eines populären Buches mit der Gediegenheit einer wissenschaftlichen Arbeit. Inzwischen ist die 7. Auflage notwendig geworden, für welche der Text stellenweise neu bearbeitet und der illustrative Teil den Fortschritten der Gegenwart angepaßt wurde. Die neue Auflage erscheint in 18 Lieferungen zu zwei Bogen und den zum jeweiligen Text gehörigen Einschaltbildern. Der Preis der Lieferung beträgt M. 0.80 (1 Fr., 1 Kr.). Bis jetzt liegen uns sechs Lieferungen vor, welche dartun, daß das Werk sich außerordentlich vervollkommnet hat und der Verlag vollauf hält, was er in Aussicht gestellt. Im Text ist die neueste Forschung verwertet, die Abbildungen sind vermehrt und, was die Hauptsache ist, verbessert; alle Teile des Buches sind in ein klares System gebracht, was die ersten Auflagen etwas vermissen lassen. Wir werden das Werk hier weiter verfolgen. R.

Georg Leidinger, Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. (Stu-



STEPHAN MATTAR HAUS H. K., KÖLN-LINDENTHAL

dien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, Heitz. Heft 95, M. 8.

Der Verfasser hat sich zweifelsohne ein Verdienst um die kunsthistorische Forschung erworben, indem er die hier reproduzierten, vormals in Münchner Privatbesitz gewesenen vierzig Metallschnitte publizierte, bevor die Auktion, der sie mittlerweile unterstellt wurden, dieselben in aller Herren Länder zerstreute. Es handelt sich, wie der Verfasser des Näheren nachweist, um eine zusammenhängende Folge von Darstellungen aus der Heilsgeschichte, angefangen vom Sündenfall bis zur Wiederkunft Christi. Rein künstlerisch betrachtet sind diese Bildchen in ihrer primitiven Art soviel als wertlos, indes für die Geschichte der graphischen Künste verdienen sie alle Beachtung, befindet sich unter ihnen doch eine ganze Reihe bisher unbeschriebener Unika. Als Zeit der Entstehung setzt Leidinger etwa 1460—80 an, als Entstehungsort Flandern, wo diese Schnitte zwar aus derselben Werkstatt, aber wohl sicher nicht aus derselben Hand hervorgegangen sind. Spezialforscher auf dem schwierigen Gebiet der Graphik des 15. Jahrhunderts werden die verdienstliche Publikation zu schätzen wissen. Damrich

Friedrich von Nerly, eine biographisch-kunsthistorische Studie von Franz Meyer. Mit 114 Abbild. Erfurt 1908. 100 S. Geh. M. 1.50.

Einen fast verschollenen Künstlernamen will der Verfasser in vorliegendem Werkchen der Vergessenheit entreißen und ihm ein dankbares, pietätvolles Denkmal setzen. Es ist Friedrich von Nerly, der 1807 in Erfurt geboren wurde, indes sein ganzes späteres Leben in Italien zubrachte und 1878 in Venedig starb. Sein Gebiet war hauptsächlich die Vedute, das Tier- und Landschaftsbild, indes hat er sich gelegentlich auch an Historiengemälden versucht. Ob es gelingen wird, dem Meister einen bleibenden Raum in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts zu sichern, scheint mir fraglich, trotz mancher unleugbar tüchtiger Werke, die er geschaffen hat, und von denen die Abbildungen der vorliegenden Monographie uns eine Vorstellung geben. Geradezu köstlich ist die Schilderung vom Leben und Treiben der damaligen deutschen Künstlerkolonie in Rom, von ihren Arbeiten, übermütigen Festen und feuchtfröhlichen Gelagen. Es finden sich da Szenen, die ganz an den bekannten Abschnitt in Eichendorffs »Leben eines Taugenichts« erinnern, und ich möchte in diesen Schilderungen den wertvollsten Teil des übrigens auch sonst lesenswerten Schriftchens erblicken. Damrich

M. Liefmann, Kunst und Heilige. Ein ikonographisches Handbuch zur Erklärung der Werke der italienischen und deutschen Kunst. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1912. Preis brosch. M. 5.50, gebd. M. 6.80.

Nachdem die zweibändige, illustrierte Ikonographie von Detzel vergriffen ist, dürfte das vorliegende Bändchen, das allerdings viel kürzer gefaßt ist und auf einzelne Kunstwerke nicht eingeht, als ein im ganzen recht brauchbares Nachschlagebuch willkommen sein, wenn man sich über den Inhalt einer religiösen Darstellung, über den Namen eines Heiligen oder die Bedeutung eines Attributes nicht klar ist. Wo es sich um die Wiedergabe von Erzählungen handelt, die nicht in der Hl. Schrift bzw. Geschichte begründet sind, wäre es zur Vermeidung von Mißverständnissen gut, wenn dieser Umstand erwähnt würde, z. B. bei der Legende der hl. Mutter Anna. Die Auskunft auf S. 304 über »Priester« ist zu unbestimmt, jene auf S. 289 über »Kerze« ist mißverständlich. Diese kleinen Mängel lassen sich bei einer Neuauflage leicht beseitigen. S. St.



STEPHAN MATTAR — HAUS R. R. IN OLPE i. W.
Straßenfront. Erbaut 1911—1912

Paul Kautzsch, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. Mit 75 Abbildungen auf 20 Tafeln. Leipzig 1911, Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Greifen wir vorweg, daß wir es in diesem Werke mit einer höchst verdienstvollen und gewissenhaften Arbeit zu tun haben. Sie ist erwachsen aus einer Halleschen Dissertation und man fühlt aus ihr die treffliche Schule Adolf Goldschmidts heraus. Angeregt durch Dehios »Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz« (Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXX) hat sich Kautzsch entschlossen, eine umfangreichere Monographie seines Meisters — das vorliegende Werk — auszuarbeiten. Ausgehend von der schönen Kreuzigungsgruppe bei St. Ignaz in Mainz, das monumentale Epitaph, das sich Hans Backoffen ca. 1520 setzen ließ, behandelt Kautzsch zunächst die spärlichen authentischen Belege für die Biographie des Meisters, dann die eigenhändigen Werke in Mainz, Eltville, Frankfurt, Wimpfen, Hattenheim, Eberbach, Oberwesel und Kronberg und im Anschluß die Schulwerke und die einschlägige Holzplastik. Die Tätigkeit des Meisters bewegt sich im engsten Rahmen der kirchlichen Kunst. Vor allem bezeichnend für ihn sind die großen lebendigen und tiefempfundenen Kreuzigungsgruppen, in denen er sich durch die stets wechselnde Auffassung als ein ebenso ernster wie über reiche Fähigkeiten verfügender Frührenaissance-Künstler offenbart. Neben den Kalvarienberg-Darstellungen schuf er vor allem Grabmäler, deren künstlerischen Höhepunkt das Gemmingen-Monument im Mainzer Dom bildet. — Die Untersuchungen Kautzsch's über die Stellung des Meisters in seinem Kreise, seine stilistische Entwicklung, seine Herkunft, seine Nachfolge und Werkstatt sind von außerordentlicher Klarheit und Sachlichkeit; wohltuend berührt vor allem auch die abwägende Ruhe, die der Analyse der einzelnen Figuren und der Stilvergleichung besonders zugute kommt. Mit dieser Monographie sind wir in der Kenntnis der mittelrheinischen Plastik des 16. Jahrhunderts um ein erkleckliches Stück vorwärtsgeschritten. 75 Abbildungen auf 20 trefflichen Lichtdrucktafeln unterstützen das geschriebene Wort und dürften in ihrer reichen Mannigfaltigkeit vor allem auch den Künstlern eine willkommene Gabe der Anregung bieten. Ph. M. H.

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart. Jahrgang X, Heft 1, Einzelpreis M. 3, Subskriptionspreis M. 2. — E. A. Seemann, Leipzig.

Dieses prächtige Lieferungswerk, das in vorliegender Zeitschrift mehrfach besprochen wurde, ist nun in den 10. Jahrgang eingetreten. Die »Meister der Farbe« bilden für die wenigen Kunstfreunde, welche die Kunstproduktion auf Reisen verfolgen können, eine willkommene Auffrischung des Gedächtnisses und eine Ausfüllung so mancher Lücken, für jene vielen aber, denen ihr Beruf zu Kunstreisen nicht viel Gelegenheit gönnt, einen möglichst günstigen Ersatz für den Anblick der Originale. Die erste Nummer des neuen Jahrgangs bietet in tadelloser Ausführung Reproduktionen von Ludwig Knaus, J. L. Rame, Virginie Demont-Breton, L. Balestrieri, A. C. Artz und A. Feuerbach. Jedem Blatt ist eine Seite Text zur Einführung beigegeben.

DER PIONIER

Erscheint monatlich im Format und der Ausstattung der »Christlichen Kunst«. Preis des Jahrg. einschließlich Frankozustellung M. 3. — Inhalt der Aprilnummer (Nr. 7 des V. Jahrg.): Schutz und Pflege der Kunstdenkmale. — Fortschritte in der Trockenlegung feuchter Gebäude. — Die Autotypie. — Religiöse Medaillen. — Mitteilungen, Anregungen. — 8 Abbildungen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.





Joh. v. Schraudolph

Nr. 91

Ges. f. christl. Kunst, München

MADONNA



KOPF DER STATUE DER HL. WALBURGA AM DOMALTAR IN EICHSTÄTT
Vgl. Abb. S. 214

DER MEISTER DES EICHSTÄTTER DOMALTARES
(Hans Bildschnitzer)

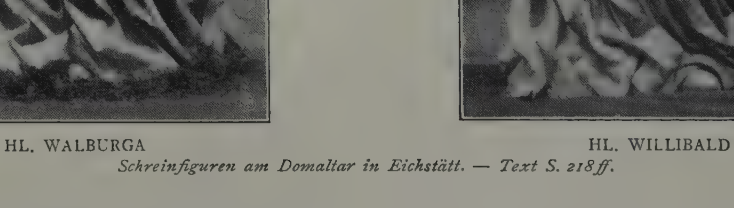
Von FELIX MADER

Der reiche Bestand an mittelalterlichen Schnitzwerken im ehemaligen Hochstift Eichstätt ist bisher nur in ein paar Hauptwerken bekannt geworden. Meine Studien auf dem bezeichneten Gebiete führten zu der Überzeugung, daß in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts bis herein in die Frühzeit des 16. ein bedeutender, ja glänzend begabter Bildhauer in Eichstätt tätig gewesen sein müsse. Im Mittelpunkt des wertvollen Opus, das dem Meister auf Grund der Stilverwandtschaft zuzuteilen ist, steht der Hochaltar des Eichstätter Domes. Beklagenswert ist es, daß keine Urkunde den Namen des Schnitzers nennt. Man wird aber kaum irre gehen, wenn man an den damals in Eichstätt lebenden Meister Hans Bildschnitzer denkt, über dessen äußere Lebensverhältnisse wir ziemlich eingehend unterrichtet sind. Wie später Loy Hering, war er ein angesehener Mann. Seine gesellschaftliche Stellung verdankte er aber jedenfalls seinem Können, genau so wie Loy Hering.

Ich setze die Biographie des Meisters Hans voran. Die erste urkundliche Nachricht über ihn stammt vom Jahre 1485. Da die Aktenbestände lückenhaft sind, handelt es sich um eine Zufälligkeit. Im genannten Jahre wird »Hans Pildschnitzer« mit noch drei anderen Bürgern als »Vierer« der Westenvorstadt bestellt[1]). Meister Bildschnitzer wohnte nämlich in der Westenvorstadt, wie aus verschiedenen Urkunden hervorgeht. Seine Wahl zum Vierer beweist, daß er um 1485 schon ein angesehener Mann war und daß er schon längere Zeit zuvor ansässig gewesen sein muß. Loy Hering z. B. kam sieben Jahre nach

[1]) Jos. Schlecht, Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt, Eichstätt 1888, S. 43.





HL. WALBURGA HL. WILLIBALD

Schreinfiguren am Domaltar in Eichstätt. — Text S. 218ff.

seiner Bürgerrechtserwerbung in den Stadtrat[1]). Was das Amt der Vierer betrifft, so scheint deren Stellung in der Vorstadt analog der Stellung der vier Bürgermeister in der Stadt selbst gewesen zu sein, von denen jeder ein Vierteljahr (ein »Quatember«) an der Spitze des Gemeinwesens stand[2]).

Von 1485 an hören wir nichts Sicheres mehr über Meister Hans bis 1498[3]). Es fehlen nämlich die Urkunden. 1498 gehört er dem Stadtrat an, und zwar dem äußeren Rat. Der Eintrag auf der bischöflichen Kanzlei lautet: »meister Hanns maler pildschnitzer«[4]). Er ist der zwanzigste unter vierundzwanzig Ratsherren. Da die Ratslisten vor 1498 nicht mehr vorhanden sind, so läßt sich nicht sagen, wie lange der Meister dem Ratskollegium vorher schon angehört haben mag. Jedenfalls schon mehrere Jahre, da die Reihenfolge der Aufzählung nach der Anciennität in der Ratszugehörigkeit sich richtete. 1499 lautet der Eintrag wieder: »Hans maler pild-

[1]) Vgl. F. Mader, Loy Hering, München 1905, S. 2 f.

[2]) Vgl. ebenda S. 3.

[3]) Der Eintrag im Ratsspiegel von 1487, wonach der Bildschnitzer um Aufnahme als Bürger bittet, bezieht sich kaum auf unseren Meister, der doch wohl 1485 schon Bürger gewesen sein muß. (Vgl. Schlecht a. a. O., S. 44.)

[4]) Reichsarchiv München, Eichstätter Hochstiftsliteralien II M 3, Nr. 21, fol. 14b.





HL. RICHARD HL. WUNIBALD
Schreinfiguren am Domaltar in Eichstätt. — Text S. 218ff.

schnitzer[1])«, 1500 einfach: »Hanns pildschnitzer«, 1501—1503 ebenso[2]). Von 1504 bis 1508 ist der Meister nicht Ratsmitglied. Er bekleidete damals das Amt des Spitalmeisters, stand also in des Bischofs Diensten. Es scheint, daß beides nicht vereinbar war. Das Amt des Spitalmeisters wurde immer angesehenen Bürgern übertragen. Der Eintrag für Meister Hans im Hofgesindebuch des Bischofs Gabriel von Eyb lautet: »Meister Hanns Pildschnitzer zu Eystett ist zu Spitalmeister angenommen worden« usw.[3]). Im Jahre 1509 ist er wieder Ratsmitglied, und zwar im inneren Rat. Er behält diese Stellung bei bis zu seinem Tod, der zwischen Oktober 1514 und Oktober 1515 erfolgte. Bei der Ratswahl im Jahre 1515 — die Wahlen waren immer im Oktober — schreibt der Berichterstatter, es seien im vergangenen Jahre aus dem inneren Rat verstorben: Hans Feierabend und Hans Bildschnitzer[4]).

Wie schon bemerkt, wohnte Meister Hans in der Westenvorstadt. 1509 scheint er sich ein neues Haus mit einem Garten und anliegender Wiese — also auf der Altmühl-

[1]) A. a. O., fol. 21 b. [2]) A. a. O., fol. 34, 40, 43 b, 44 b.
[3]) Reichsarchiv München, Eichstätter Hochstiftsliteralien II M 3, Nr. 28, fol. 32 b.

[4]) Ebenda, II M 3, Nr. 21, fol. 60.



MARIENFIGUR AM DOMALTAR IN EICHSTÄTT
Text S. 218 ff.

seite — erworben zu haben. Der Komplex war der Benediktinerinnenabtei St. Walburg lehenbar und lag ebenfalls in der Westenvorstadt[1]). Eine angrenzende Wiese heißt die Moswiese. Wie volkstümlich der Name unseres Meisters war, zeigt die Tatsache, daß dieses Haus noch ein ganzes Jahrhundert später in einer Urkunde der Abtei St. Walburg von 1638 des »Bildschnitzers Haus« genannt wird[2]). Die Identität geht aus der Übereinstimmung der Urkunde in der Beschreibung des Anwesens hervor. Des Meisters Frau hieß Margaretha[3]). Ein Wolfgang Bildschnitzer, der 1523 als Vogt und Richter nach Ornbau entsendet wird[4]), war vielleicht ein Sohn des Meisters. 1503 war derselbe Syndikus des Domkapitels geworden. »Meister Wolfgang Schnitzer« wird er im letzten Fall genannt[5]).

Man wird wohl keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß Meister Hans, wie sein Name sagt, Bildschnitzer war. Und doch könnte die Frage aufgeworfen werden, ob »Bildschnitzer« nicht etwa Familiennamen war, wie bei dem ebenerwähnten Wolfgang Bildschnitzer, dem vermutlichen Sohn des Meisters. Zweifellos nicht. Der Name »Bildschnitzer« war offenbar Berufsbezeichung und Familienname zugleich, ein Fall, der im Mittelalter öfters wiederkehrt. Gleich in Eichstätt findet sich zur damaligen Zeit ein verwandtes Beispiel. Im Jahre 1497 erwirbt Sebastian Maler das Bürgerrecht[6]), 1507—09 gehört derselbe dem Stadtrat an. Nie wird er anders als Sebastian oder Bastian Maler genannt[7]). Er war aber wirklich Maler, denn 1530 renoviert er den St. Richardsaltar im Dom, erneuert die »Tafel« und malt die »Corpus« neu. Der Rechnungssteller nennt ihn M. Sebastian Maler[8]). Wie also Meister Sebastian nach seinem Beruf, so wird auch Meister Hans Bildschnitzer eben nach seiner Kunst benannt. Dazu kommt, daß er in den Ratslisten als »Hans maler Bildschnitzer« eingetragen ist, wie oben bemerkt wurde. Diese Stellen beweisen jedenfalls sicher, daß Bildschnitzer nicht Familienname ist. Niemand sagte damals: Albrecht Maler Dürer. Aber auch Maler ist jedenfalls nicht Familienname, sondern zeigt an, daß Meister Hans auch aufs Malen sich verstand, eine Vereinigung verschiedener Kunstübungen, für die es in der gleichzeitigen deutschen Kunstgeschichte bekanntlich verschiedene Beispiele gibt. Für diese Meinung besteht sogar eine urkundliche Bekräftigung. In der Domkapitelsitzung vom 19. Juli 1499 wird beschlossen, man solle »die geprenten alte Fenster Meister Hansen pildschnitzer diser Zeit ze pessern nit andingen«, sondern warten, bis ein Meister komme, der mit dieser Kunst etwas mehr »ver-

[1]) Reichsarchiv München, Urkk. des Klosters St. Walburg, Fasz. 37. (Dazu Fasz. 38, Urk. vom Dienstag nach Hippolyt 1511)

[2]) Ebenda, Fasz. 45.

[3]) Ebenda, Fasz. 37. (Vgl. Schlecht a. a. O., S. 45.)

[4]) Reichsarchiv München, Eichstätter Hochstiftsliteralien II M 3, Nr. 28, fol. 102a.

[5]) Kreisarchiv Nürnberg, Eichstätter Domkapitelprotokolle Nr. 2, fol. 587.

[6]) Reichsarchiv München, Eichstätter Hochstiftsliteralien II M 3, Nr. 21, fol. 15. —

[7]) Ebenda, fol. 59b, 60, 60b. —

[8]) Ebenda, Eichstätter Domkapitelurkk., Fasz. 149.



LETZTES ABENDMAHL



CHRISTUS AM ÖLBERG

Flügelreliefs am Domaltar in Eichstätt. — Text S. 221



GEISSELUNG



DORNENKRÖNUNG

Flügelreliefs am Domaltar in Eichstätt. — Text S. 221



KOPF DER STATUE
DES HL. WILLIBALD AM DOMALTAR IN EICHSTÄTT
Text S. 218 ff. Vgl. Abb. S. 214

mehrt« sei[1]). Es handelte sich um Glasgemälde im Dom oder Mortuarium, wo damals gebaut wurde. Meister Bildschnitzer konnte also im Notfall auch mit derlei Arbeiten umgehen. Möglicherweise verstand er sich auch auf Architektur, wie wir in der Folge darlegen werden. (Vgl. S. 236—238.)

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß unser Meister wiederholt als Mitglied von städtischen Deputationen, z. B. an das Domkapitel, erscheint[2]).

Die Stellung, die Hans Bildschnitzer in der Bischofsstadt einnahm, bedeutet also eine ausgesprochene Parallele zu der Loy Herings, der beim Tode seines älteren Kunstgenossen bereits in Eichstätt sich niedergelassen hatte. Leider hüllen sich die vorhandenen Quellen in tiefes Schweigen über das künstlerische Schaffen Hans Bildschnitzers. Wir sind auf Vermutungen angewiesen. Es ist aber sehr naheliegend, bei einer Reihe von bedeutenden Holzschnitzwerken, die seiner Schaffenszeit angehören und unter sich Familienähnlichkeit aufweisen, an ihn zu denken — salvo meliori. Im Mittelpunkt dieses künstlerischen Opus stehen die Bildwerke des Eichstätter Domaltares. Auch zeitlich stehen sie an der Spitze. Das Schaffen des Meisters in Eichstätt wird wohl kaum mit seinem Hauptwerk eingesetzt haben, man müßte ihn denn gerade ad hoc berufen haben auf Grund seines Könnens, das er anderwärts vorher schon erwiesen hatte. Aber wo? Aus welcher Schule ging er hervor? Unsere immer noch recht mangelhafte Kenntnis der mittelalterlichen Holzplastik Bayerns ermöglicht keinen irgendwie zuverlässigen Schluß. Der Genius des Meisters scheint auf schwäbischem Fundament zu fußen. Zufriedenstellende Aufschlüsse, sollten sie je möglich sein, haben wir also noch zu erwarten. Nicht unerwähnt sei, daß innerhalb der Grenzen des Eichstätter Hochstiftes vier bedeutende Madonnenfiguren sich befinden, die etwas älter sind, als der Domaltar, und unter sich bestimmt auf ein und denselben Meister weisen. Drei stehen in Kirchen: in Raitenbuch bei Nennslingen, in Neunstetten bei Herrieden und in Reichertshofen bei Neumarkt i. Opf. Letztere stammt aus der abgebrochenen Kollegiatpfarrkirche in Eichstätt[3]). Die vierte ist Eigentum des Herrn Geistl. Rates Hochschulprofessors Dr. Schwertschlager in Eichstätt. Sie stammt aus dem säkularisierten Augustinerinnenkloster Mariastein bei Eichstätt. Diese vier Marienstatuen gehören möglicherweise dem Meister des Domaltares an. Da aber der Zusammenhang nicht stringent zu erweisen ist, sei von einer näheren Besprechung abgesehen.

Ich gehe zum Ausgangs- und Mittelpunkt unserer Untersuchung über: zum Hochaltar des Eichstätter Domes. Bis 1744 stand im hohen Chor des Domes ein spätgotischer Flügelaltar. Im genannten Jahre wurde er durch einen barocken Marmoraltar ersetzt, den der Hofbildhauer Mathias Seybold verfertigte. Doch wußte auch das Rokoko den Wert der figürlichen Schnitzereien des alten Altares zu schätzen. Man stellte dieselben im nördlichen Querschiff auf und bewahrte sie so der Nachwelt[5]). Etwas mehr als hundert Jahre später brachte es der Kreislauf der Dinge wieder anders. Gelegentlich der Neu-

[1]) Kreisarchiv Nürnberg, Eichstätter Domkapitelprotokolle Nr. 2, fol. 442.

[2]) Kreisarchiv Nürnberg, Eichstätter Domkapitelprotokolle Nr. 4, fol. 33 b, 89, 160. In einer persönlichen Lehensache treffen wir ihn daselbst im Jahre 1511. (A. a. O., fol. 87.) Vgl. auch Schlecht a. a. O., S. 47.

[3]) Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Heft XVII, B.-A. Neumarkt, S. 250.

[4]) Vgl. Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Heft IV, B.-A. Parsberg, S. 42 und Fig. 17.

[5]) Pastoralblatt 1862, S. 173. — Schlecht a. a. O., S. 25. — Fr. X. Herb, Der Dom zu Eichstätt, Eichstätt 1892, S. 34. — Eichstätts Kunst, München 1901, S. 34 f. — Münzenberger-Beissel, Die mittelalterlichen Altäre Deutschlands, S. 65. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 3. Bd., S. 107.



KRUZIFIX AM DOMALTAR IN EICHSTÄTT MIT DEN ZUGEHÖRIGEN NEBENFIGUREN
Text S. 222

gotisierung des Domes wurde der barocke Marmoraltar entfernt und an seine Stelle trat ein gotischer Flügelaltar, der die Bildwerke des mittelalterlichen Altares in sich schließt. Es war dies im Jahre 1883.

Im Schrein stehen zuseiten der Himmelskönigin die Diözesanheiligen St. Willibald, Walburga, Wunibald und Richard. (Abb. S. 214 bis 216.) Sie sind überlebensgroß (2,10 m). Die geschnitzten Flügel enthalten je vier Passionsszenen, die ursprünglich wohl an der Außenseite angebracht waren.

Dehio (a. a. O.) bezeichnet das Figurenwerk als technisch ersten Ranges. Wenn ich nicht irre, steht die künstlerische Gestaltungskraft des Meisters seinem technischen Können nicht nach. Er besaß nicht bloß großes formales Können, sondern auch bedeutende schöpferische Kraft. Die Freifiguren des Schreines sind wahrhaft monumentale Erscheinungen, groß, schön proportioniert und frei in den Bewegungen. Eine mäßige Körperfülle, die sich bei unserem Meister durchgehends findet, steht dem Eindruck idealer Größe nicht im Wege. Die porträtmäßigen Köpfe sind nach dem Leben studiert, wie es die Spätgotik zu tun pflegte, aber diskret gewählt. Sie sind das, was ihr Name sagt. In dieser Erscheinung kann man sich Eichstätts ersten Bischof und seine gottgeweihte Schwester, kann man sich seinen Vater und Bruder, kann man sich auch die Mutter des Herrn denken.



HL. MARTINUS — MADONNA — HL. LAMBERTUS

Schreinfiguren in der kath. Pfarrkirche zu Treuchtlingen. — Text S. 223

Den Aufgaben der Repräsentation war der Künstler wie wenige gewachsen. Die Mariastatue ist ganz von diesem Standpunkt aufgefaßt. Man beachte das Gewoge der Faltenrhythmen, die sie umkleiden! Das klingt wie rauschende Musik. Wie eine Fürstin erscheint die himmlische Frau im Kreise der Gläubigen. Heute fehlt allerdings die Begründung für das Aufraffen des formenreichen Mantels; das Motiv wirkt willkürlich, weil die Engelchen fehlen, die ursprünglich zu seiten schwebten und den Mantel hielten. Die Anordnung war eine ähnliche wie beim Rosenkranz des Veit Stoß in der Lorenzikirche in Nürnberg.

Die Madonna des Eichstätter Hochaltares war von sechs Engeln umgeben, zwei zu Füßen wie noch jetzt, die Mondscheibe tragend, zwei zur Seite als Mantelträger und zwei über ihr als Träger der Krone.



HL. SEBASTIAN, RELIEF
Treuchtlingen. — Text S. 223

Über dem Sichversenken in die volltönende Musik der Draperie vergaß der Künstler keineswegs den konstruktiven Gedanken, das Bedingtsein der Gewandung vom Körper. Die Funktion desselben kommt zu ihrem vollen Recht. Aber wie repräsentativ, wie großgedacht ist diese Haltung! Die ganze Figur eine große, bedeutende Inspiration.

Bei den Seitenfiguren kommen ruhige, kontemplative Situationen zur Geltung: Willibald und Wunibald sind in heilige Lesung vertieft, St. Walburga scheint in Betrachtung des Ölwunders versunken zu sein; Richard blickt sinnend in die versammelte Menge. Eine innere Verbindung der Schreinfiguren zueinander ist nicht angestrebt, wie man sieht. Sehr viel Ausdruck und Leben wußte der Meister in die schön gebildeten Hände zu legen. Ob die heutige Aufstellung der Figuren der ursprünglichen entspricht, steht dahin.

Der Gewandstil des Domaltarmeisters geht aus dem weichen Stil hervor, der das 15. Jahrhundert in wechselnden Modifikationen bis herauf in die siebziger Jahre charakterisiert. Die Drapierung der fünf Statuen ist ebenso reich wie flüssig, das Produkt einer glänzenden Erfindungskraft. Was die Jahrzehnte vorher noch Zaghaftes, Unfreies oder Schematisches haben, ist hier abgeschüttelt.



HL. CHRISTOPHORUS, RELIEF
Treuchtlingen. — Text S. 223

Der Schnitzer, der in den Schreinfiguren soviel Würde und Innerlichkeit ausspricht, zeigt sich in den Leidensszenen der Flügel als gewandten Schilderer leidenschaftlicher Äußerungen. Er zollt hier dem barocken Pathos der Spätgotik seinen Tribut, hält sich aber von Karikatur, in welche die gleichzeitige Kunst bei diesem Thema leicht verfiel, ferne. Die Reliefs sind malerisch gehalten, mit doppelter Figurenreihe in zwei Plänen. Die Schilderungen sind sehr dramatisch, die Körperbewegungen tüchtig beherrscht. Der seelische Ausdruck des leidenden Erlösers rührt am unmittelbarsten in der Szene der Kreuztragung und in der letzten Szene, wo Christus, das müde Haupt auf die Linke gestützt, wartend dasitzt, bis die Knechte die Löcher in den Kreuzesstamm gebohrt haben. Mit ergreifender Anschaulichkeit schildert der Schnitzer auch die Ölbergszene. (Abb. S. 217.) Die Erfindung gehört jedenfalls dem Meister selber an, wenigstens sind mir graphische Vorlagen nicht bekannt geworden.

Die Bekrönung des heutigen Altares umschließt eine Kreuzigungsgruppe. Nur das Kruzifix ist das ursprüngliche, die Assistenzfiguren wurden bei der modernen Restauration mit zwei anderen gleichartigen Statuen vertauscht,



DER SCHMERZENSMANN MIT MARIA UND JOHANNES
Holzgruppe in der Mariahilfkirche zu Berching. — Text S. 224

die zu dem Kruzifix gehören, das Loy Hering für den Altar im Willibaldschor schnitzte[1]). Die Assistenzfiguren des Domaltarmeisters befinden sich jetzt in der Kapelle der Domdechantei, wir stellen sie aber hier mit dem zugehörigen Kruzifix zusammen.

Das Kruzifix — die Seitenfiguren fanden bisher in der Literatur kaum Erwähnung — wurde mehrfach der Renaissance zugeteilt, aber irrtümlich. Die ganze Gruppe gehört vielmehr dem Meister des Domaltares an und ist gleichzeitig mit den Schreinfiguren. Das vortreffliche Körperverständnis und die weiche Modellierung, die dem Christuskörper eignen, sind nicht auf das Konto der Renaissance zu setzen, sondern auf Rechnung des hervorragenden Könnens des Schnitzers. Die weiche Modellierung des Aktes findet sich genau wieder auf den Flügelreliefs. Sie entspricht ganz der künstlerischen Auffassung, die durch das gesamte Opus des Meisters durchklingt und steht auf der Stilstufe der Zeit, der wir den Altar zuweisen, nämlich dem Schluß der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts. (Abb. S. 219.)

Tiefergreifend wirkt die hoheitsvolle Ergebung, die auf dem gesenkten Antlitz des Gekreuzigten ruht. Die erschütternden Momente, die der Name Golgatha in sich schließt, wurden dem Schnitzer zum inneren Erlebnis, als er dieses Kruzifix bildete. Gleiche Beseelung spricht aus Maria und Johannes: schmerzvolles, inniges Mitleid, das sich mit edler Zurückhaltung äußert. Außerordentlich feinen Rhythmus zeigt die Bewegung der beiden Figuren, namentlich auch die der Hände. Der weiche Fluß der Gewänder entspricht genau den Schreinfiguren, ebenso die technische Art des Schnitzers.

Wann entstand das prächtige Figurenwerk des Altares? Gewöhnlich wird angenommen, Bischof Wilhelm von Reichenau habe den

[1]) Vgl. Mader, Loy Hering, S. 47 f.

Altar fertigen lassen. Diese Annahme läßt sich aber nicht beweisen, ist sogar unwahrscheinlich; sein Biograph im Gundekarianum, der die Kunstschöpfungen Wilhelms genau verzeichnet, würde wohl ein so bedeutendes Werk nicht vergessen haben. Er spricht aber nicht davon[1]). Wahrscheinlich ging die Stiftung vom Domkapitel aus, das zu damaliger Zeit bekanntlich vom Bischof ziemlich unabhängig war, namentlich auch in Fragen, die den Dom betrafen[2]). Der Ostchor vor allem, damals durch einen Lettner abgeschlossen, war im engsten Sinn dem Domkapitel reserviert. Die Protokolle desselben sind von 1484 ab vorhanden. Sie enthalten keinerlei Bemerkung über die Errichtung des Altares. Da diese Frage unter allen Umständen kollegialiter beraten wurde, so darf geschlossen werden, daß der Altar schon vor 1484 entstand. Hierfür spricht auch, wie bemerkt, der Stil der Figuren. Die weichen, flüssigen Formen sind die der siebziger Jahre des Jahrhunderts. Das knitterige Barock, das in den achtziger Jahren zum Durchbruch kam, macht sich nur leise geltend. Der Altar kann also sehr wohl dem Schluß der siebziger Jahre angehören. Man denke nur an den Krakauer Altar des Veit Stoß (begonnen 1477), wo es schon recht pathetisch hergeht.



SCHMERZHAFTE MUTTER
Teilbild zu Abb. S. 222

Etwas jünger als das Eichstätter Altarwerk ist ein weiteres für Treuchtlingen, von dem sich der größte Teil der Figuren erhalten hat: St. Maria, der Kirchenpatron Lambertus und St. Martin, außerdem zwei Flügelrelieffiguren: Christophorus und Sebastian (Abb. S. 220 und 221)[3]). Treuchtlingen gehörte allerdings nicht zum Hochstift Eichstätt, aber die örtliche Nähe macht den künstlerischen Zusammenhang mit Eichstätt sehr erklärlich. Die Zugehörigkeit zum Opus des Eichstätter Meisters gibt sich sicher zu erkennen. Man braucht nur die prächtigen, charaktervollen Köpfe zu sehen, aus denen das figürliche Ideal und die technische Art des Meisters unmittelbar spricht. Der Madonna liegt das gleiche Modell wie der auf dem Eichstätter Domaltar zugrunde, nur ist es um einige Jahre älter geworden. Das Jesuskind scheint mir das schönste und lebensvollste zu sein, das der Künstler geschaffen hat. Es bietet dem Beter ein Beerlein von der Traube dar, die es in der Linken hält, und das mit so naturwahrer Bewegung, mit so herzinnigem Ausdruck, wie man es selten wieder sieht.

Eminente Charakterköpfe schuf der Meister mit seinem Lambertus und Nikolaus. Man stelle sie mit den Eichstätter Figuren zusammen und vergleiche Auffassung, Ausdruck und Modellierung! Viel Leben und Gehalt wohnt auch den beiden Flügelfiguren inne. Wie wahr ist doch das fragende Aufschauen des Riesen Christophorus zu dem Kleinen geschildert, der so schwer auf seine Schultern drückt und wie köstlich Ausdruck und Bewegung des Kindes, das dem Riesen mit

---

[1]) Vgl. Pastoralblatt des Bistums Eichstätt 1867, Beilage: Vitae Pontificum Eystettensium . . ., p. 19.

[2]) Mußte doch eben Wilhelm von Reichenau im Jahre 1487 das Kapitel ersuchen, ein silbernes Marienbild auf den »Fronaltar« setzen zu dürfen. Das Kapitel erwiderte, die Herren hätten allerdings im Sinn gehabt, selbst ein Frauenbild machen zu lassen, sie wollten es aber dem Bischof »vergönnen« und statt des Frauenbildes ihrerseits St. Wilbolts Bild in Silber anfertigen lassen. (Kreisarchiv Nürnberg, Eichstätter Domkapitelprotokolle Nr. 1, fol. 108.)

[3]) Die Maria- und Martinsstatue, sowie die beiden Relieffiguren befinden sich zurzeit in der kath. Kirche in Solnhofen, wohin sie 1907 aus der Nothelferkapelle in Treuchtlingen kamen, St. Lambert steht in der kath. Pfarrkirche zu Treuchtlingen.



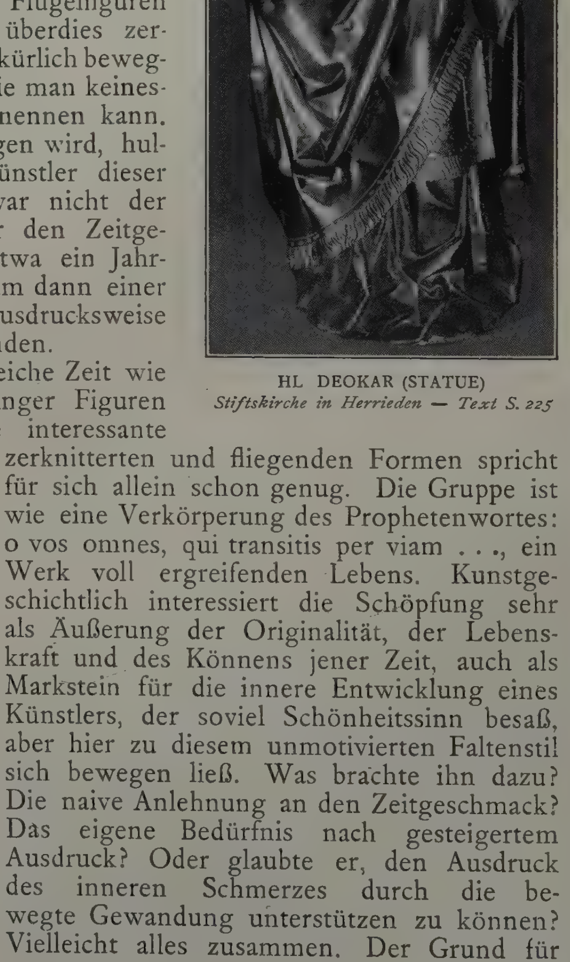
HL. PAULUS (RELIEF)
Stiftskirche in Herrieden. — Text S. 225



HL DEOKAR (STATUE)
Stiftskirche in Herrieden — Text S. 225

lächelnder Miene sagt: Du trägst den Herrn der Welt! Schmerzliche Erregung mit mannhafter Zurückhaltung prägt sich in Sebastians Zügen aus. Die zusammengezwängte Haltung der beiden Figuren erklärt sich daraus, daß ursprünglich offenbar je zwei Figuren in den Rahmen eines Flügels hineinkomponiert werden mußten. Sämtlichen Figuren ist jene Neigung zu einer mäßigen Körperfülle eigen, die wir schon am Eichstätter Altar bemerkten. Der Gewandstil der Treuchtlinger Figuren zeigt das Eindringen neuer Formenelemente: statt der großen, weichen Linien des Domaltares häufig eckige Brechungen. Bei Martinus und den beiden Flügelfiguren finden sich überdies zerknitterte, willkürlich bewegte Formen, die man keineswegs schön nennen kann. Wie sich zeigen wird, huldigte der Künstler dieser Art — er war nicht der einzige unter den Zeitgenossen — etwa ein Jahrzehnt lang, um dann einer geklärten Ausdrucksweise sich zuzuwenden.

Um die gleiche Zeit wie die Treuchtlinger Figuren entstand die interessante Gruppe des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes in der Mariahilfkirche in **Berching**. (Abb. S. 222.) Berching war eine Stadt des Hochstiftes Eichstätt. Die Gruppe stand früher in einer Feldkapelle außerhalb der Stadt[1]), ob von Anfang an, steht dahin. Ein Vergleich mit den Passionsszenen des Domaltares und mit den Treuchtlinger Flügelfiguren läßt die Art des Meisters sicher genug wiedererkennen: seine Weise, die charaktervollen Köpfe zu modellieren — man muß den Treuchtlinger Sebastian mit Christus und Johannes zusammenstellen, die Madonna mit der Mater dolorosa des Domaltares — die Bewegungen der Figuren, die ausdrucksvollen Hände. Der manirierte, eigenartige Gewandstil mit seinen zerknitterten und fliegenden Formen spricht für sich allein schon genug. Die Gruppe ist wie eine Verkörperung des Prophetenwortes: o vos omnes, qui transitis per viam . . ., ein Werk voll ergreifenden Lebens. Kunstgeschichtlich interessiert die Schöpfung sehr als Äußerung der Originalität, der Lebenskraft und des Könnens jener Zeit, auch als Markstein für die innere Entwicklung eines Künstlers, der soviel Schönheitssinn besaß, aber hier zu diesem unmotivierten Faltenstil sich bewegen ließ. Was brachte ihn dazu? Die naive Anlehnung an den Zeitgeschmack? Das eigene Bedürfnis nach gesteigertem Ausdruck? Oder glaubte er, den Ausdruck des inneren Schmerzes durch die bewegte Gewandung unterstützen zu können? Vielleicht alles zusammen. Der Grund für



[1]) Pastoralblatt 1864, S. 173. — Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Heft XII, B.-A. Beilngries, S. 49 u. Fig. 29.

den Zeitstil ist, nebenbei bemerkt, nicht in irgendwelcher »seelischen Erregung« der Zeit zu suchen, etwa religiöser Art, wie sie zuweilen aposterioristisch in dieselbe hineingetragen wird, sondern es handelt sich um eine rein kunstpsychologische Erscheinung, die zu verschiedenen Zeiten wiederkehrt, die seelisch nicht erregt waren, zum mindesten nicht in religiöser Beziehung.

Drei weitere Schnitzwerke besitzt das ehedem hochstiftische Herrieden: eine Statue des hl. Deokar und die Relieffiguren St. Petrus und Paulus, alle drei dreiviertellebensgroß. (Abb. S. 224 und 225.)

Der hl. Deokar in der Blasiuskapelle der Herriedener Stiftskirche[1]) — er ist jetzt als St. Blasius charakterisiert — erweist sich als Gegenstück zum hl. Lambertus in Treuchtlingen. Mit staunenswerter Schärfe der Beobachtung modellierte der Künstler diesen prägnanten Charakterkopf, dem die Jahre noch tiefere und zahlreichere Furchen ins Angesicht gegraben haben als dem hl. Lambertus. Neben St. Deokar befinden sich die Relieffiguren der Apostel. Sie haben fast gleiche Größe mit der Mittelfigur, ob sie aber von Haus aus mit derselben zusammengehörten, mag dahingestellt bleiben. Die Reliefs schmückten einst die Flügel eines Schreinaltars. Sie sind merkwürdige Erscheinungen, diese Apostel, Schöpfungen jenes barocken künstlerischen Denkens, das an den Treuchtlinger Flügelreliefs wie an der Berchinger Gruppe so markant zum Ausdruck kommt. Die Kraft der Charakteristik läßt sich nicht leicht übertreffen, namentlich bei Paulus. Sie haben aber nicht den herben Zug, wie er etwa der Stoßschen Kunst eigen ist, sondern jene weiche Nuance, die bei allen Schöpfungen unseres Meisters mitspricht. Übrigens zeigt sich in Herrieden dieselbe Erscheinung wie in Treuchtlingen: der barocke Gewandstil kommt mehr an den Flügelreliefs wie an der Rundfigur zur Geltung.



HL. PETRUS (RELIEF)
Stiftskirche in Herrieden. — Text S. 225

Instruktiv für die Erforschung des künstlerischen Zusammenhanges ist es, den Typus des hl. Petrus mit St. Willibald auf dem Domaltar zu vergleichen. Die Übereinstimmung der künstlerischen Ausdrucksweise springt unmittelbar in die Augen. Ein dem Paulus verwandter Typus findet sich unter den Aposteln des Abendmahles.

Eine weitere Skulptur, die hier einzureihen ist, besitzt das Kloster St. Walburg in Eichstätt, eine lebensgroße Madonna. (Abb. S. 232 r.) Des Schnitzers Begabung für Repräsentation schuf hier wieder eine Gruppe von imponierender Größe. Die mittelalterliche Plastik weist öfters Marienstatuen voll mystisch-dogmatischer Vertiefung auf. Auch das Hochstift Eichstätt besitzt deren nicht wenige. Unseres Meisters Sache scheint das aber nicht gewesen zu sein. Seinem Genius lag vor allem die Charakteristik, und zwar unter dem Gesichtspunkt der Monumentalität. An innerem Ausdruck fehlt es bei ihm durchaus nicht, aber seine Seelenschilderung ist die des Dramatikers, nicht die des Lyrikers. Der Dramatiker muß allerdings zur rechten Zeit auch lyrische Seiten anschlagen können. Unser Meister konnte auch das. Man sieht dies alles an der St. Walburger Madonna: eine würdevolle, edle Mariengestalt, auch an Anmut fehlt es ihr nicht, vor allem aber ist sie groß gedacht, repräsentativ wie die Madonna auf dem Domaltar und jene in Treuchtlingen. Das Marienideal ist in den drei Fällen das gleiche. Das Jesuskind erinnert in Haltung und Bewegung am meisten an das auf dem Domaltar. Zwei Engel halten den formen-

[1]) Über den Bezug von Kunstwerken für Herrieden aus Eichstätt vergleiche den urkundlichen Nachweis bei Schlecht, Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt VII (1892), S. 131.

reichen Goldmantel Mariens. Diese Engeltypen werden uns nachher in Abenberg wieder begegnen.

Die Gruppe ist in alter Fassung erhalten: Glanzgold und Lasurfarben. Die weißen Alben der Engel sind mit Streublumen übersät, ein Motiv, das bei einer weiteren Marienfigur sich nochmals finden wird. (Vgl. S. 232 f.)

Einer leise wahrnehmbaren Entwicklungsphase gehören sechs Figuren an, von denen zuerst eine Altargruppe in der ehemaligen Klosterkirche zu Abenberg, St. Augustin darstellend, genannt sei. Für die Entstehungszeit dieser Figur haben wir einen Terminus a quo: das Augustinerinnenkloster Mariaburg bei Abenberg wurde durch Bischof Wilhelm von Reichenau gegründet. 1491 fand die Weihe statt. Um die Wende des 15. Jahrhunderts entstand demnach das prächtige Bildwerk, das die mannigfachen Stürme, die über das Kloster kamen, überdauert hat und noch heute eine Zierde der ansprechenden Klosterkirche bildet.



HL. AUGUSTIN
Schreinfigur in der Klosterkirche zu Abenberg. — Text S. 226 f.

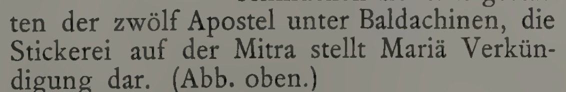
Es handelt sich jedenfalls um das Mittelstück eines Schreinaltares: der Heilige sitzt auf einer thronartigen Bank; vier Engelchen

hielten einst hinter ihm einen Vorhang; zwei sind leider verloren gegangen. (Abb. S. 226.) Die Gruppe gehört zu jenen Kunstschöpfungen, die auf den ersten Blick fesseln. Augustinus wendet seinen Blick mit gespannter Aufmerksamkeit auf etwas, was zu seinen Füßen sich befand: offenbar sah man dort ursprünglich das geheimnisvolle Knäblein, das den Heiligen über die Unerforschlichkeit der Trinität aufklärte. Es ist verloren gegangen. Gespannte elastische Bewegung zittert durch den Körper des Heiligen, als ob er im nächsten Augenblick sich erheben wollte. Wenn man den lebensvollen Porträtkopf mit den Figuren des Domaltares und mit den Treuchtlinger Bischöfen vergleicht, wird man sich über die Zusammengehörigkeit völlig klar. Abenberg war ja hochstiftische Stadt. Die zeitliche Stilentwicklung kommt in der Behandlung der Gewänder zum Ausdruck. Die reiche Erfindungskraft des Meisters macht sich erfolgreich geltend, auch die Neigung zu bewegten Linien, aber mehr wie vorher betont der Schnitzer breite, flächige Formen, die durch scharfe Faltenstege getrennt werden. Die letzteren liegen röhrenartig auf. Die ans Überzierliche grenzende Bildung und Bewegung der Hände, eine Konzession an den Zeitgeschmack, kommt besonders charakteristisch zur Geltung. In der Linken hielt der Heilige den Stab. Allerliebste Schöpfungen sind die beiden kleinen Engelchen. Der eine streckt sich mit vorwitziger Neugierde, um zu sehen, was denn der Knabe zu Füßen des Heiligen beginne, der andere wendet sich lächelnd dem Bischof zu, als wollte er sagen: Verstehst du's nun? Die Verwandtschaft mit den Engeln bei der St. Walburger Madonna fällt auf. Die Gruppe ist eine wundervolle Schöpfung, höchst malerisch und dramatisch gedacht. Schade, daß sie fragmentiert ist. Die schöne alte Fassung hat sich erhalten, den Sockel ausgenommen.



BISCHOFSFIGUR
IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM
Text nebenan

Drei weitere Figuren hat die Säkularisation nach verschiedenen Richtungen hin zerstreut. Das Bayerische Nationalmuseum besitzt einen sog. hl. Willibald, der aus Rebdorf (oder Mariastein?) stammt[1]). Die Taufe der lebensgroßen Figur auf St. Willibald ist jedenfalls unrichtig. St. Willibald hat man in Eichstätt immer mit dem charakterisierenden Attribut des Rationale dargestellt, was hier nicht der Fall ist. Die Statue wird wohl St. Augustin benannt werden müssen. Sowohl für Rebdorf wie für Mariastein war Augustin Ordenspatron. Ich glaube, daß der Figur das ursprüngliche Attribut fehlt. Dafür spricht die Haltung des Heiligen: er sieht zu Boden und schiebt mit der Rechten das Pluviale zurück, als stünde es dem Auge in der Richtung auf einen gewissen Gegenstand der Aufmerksamkeit, der am Boden zu suchen ist, im Wege. Ich vermute deswegen, daß ursprünglich zu Füßen des Bischofs das wasserschöpfende Knäblein saß, wie in Abenberg. Nachdenklich, mit zurückhaltender, fragender Verwunderung, wendet der Heilige seinen Blick nach dieser Richtung. Der große Zug, der dem Meister immer eigen ist, beherrscht die Statue, daneben ausgesuchter Formenreichtum im Detail. Den Saum des Chormantels schmücken die Reliefgestalten der zwölf Apostel unter Baldachinen, die Stickerei auf der Mitra stellt Mariä Verkündigung dar. (Abb. oben.)



Wenn man eine Parallele mit dem Abenberger Augustinus zieht, erkennt man auf

[1]) Hugo Graf, Gotische Altertümer der Baukunst und Bildnerei im Bayerischen Nationalmuseum, München 1896, S. 67, Nr. 1080. (Abb. Taf. XI.)

den ersten Blick, daß die beiden Heiligen Brüder sind. Sie gehen auf die gleiche Naturstudie zurück. Interessant und informierend ist aber auch ein Vergleich mit St. Wunibald auf dem Domaltar und mit Lambertus in Treuchtlingen. Die nach Jahrzehnten fortschreitende Wandlung der Form, zugleich aber der Zusammenhang der künstlerischen Auffassung kommt in dieser Figurenfolge bezeichnend zum Ausdruck. Die Willibald- oder, wenn wir recht haben, die Augustinusstatue wurde von jeher zu den besten Figuren gezählt, die das Museum besitzt[1]). Wir können sie demnach als einen Gradmesser für die Bewertung unseres Meisters betrachten. Die alte Fassung hat sich auch hier erhalten.

Eine große Statue des hl. Johannes des Täufers kam von Rebdorf (oder Mariastein?) nach Pfahldorf, wo sie jetzt auf dem Hochaltar steht. Nicht den ernsten Bußprediger wollte der Schnitzer schildern, als er die Figur erdachte, sondern den Vorläufer Christi, den Asketen der Wüste. Auf das Lamm Gottes weist er hin und sein Geist ist ganz Nachdenken über das vielsagende Wort: ecce Agnus Dei. Der feine, innerliche Kopf hat die weichen, etwas vollen Formen, wie sie für unseren Meister charakteristisch sind. Effektvoll fließen die Faltenrhythmen des goldenen Mantels. (Abb. oben.) Man hat den Pfahldorfer Johannes schon Riemenschneider zugeschrieben[2]), ein Irrtum, der nur infolge von Vergleichungen aus dem Gedächtnis möglich war. Gut genug für Riemenschneider wäre die Figur ja sicher.



JOHANNESSTATUE IN PFAHLDORF
Text nebenan

Aus Kloster Mariastein kam eine große Marienstatue in die Kapelle zu Eberswang bei Dollnstein. Eine vornehme, monumentale Konzeption, großzügig im Faltenstil und bedeutend im Ausdruck! (Abb. S. 229.) Etwas sehr Ernstes und doch zugleich Mildes ruht auf den Zügen der Himmelskönigin, ebenso im Ausdruck des Jesuskindes. Die Körpermodellierung des Kindes sowie der Typus der sternengekrönten Gottesmutter ist wieder ganz charakteristisch für den Meister, aber seine Erfindung war so frisch und lebendig, daß er sich bei seinen wiederholten Mariendarstellungen doch nicht zu wiederholen brauchte. Erhöht wird der Reiz der Gruppe durch die alte Fassung.

Das Modell dieser Madonna gab auch die Anregung zu einer hl. Katharina in Landershofen bei Eichstätt. Nur die Stimmung wechselt bei beiden Figuren (Abb. S. 229.) Der vortreffliche Porträtkopf wird uns später am Gruftaltar zu St. Walburg in Eichstätt wieder begegnen. (Vgl. S. 234.) Mit schärfster Beobachtung hat der Meister die Psyche dieser Frau, die als Madonna und Katharina vor ihm stand, wiedergegeben. Die Rhythmik der Gewandung läßt bei der Landershofener Figur zu wünschen übrig, ähnlich wie bei den Treuchtlinger Bischöfen. In der gleichen Kirche steht als Pendant zur hl. Katharina eine Barbara. Ob sie unserem Meister zugehört, steht dahin. Eine gute Figur ist sie aber auch.

Nicht ganz sicher ist die Zuteilung ferner bei einer tüchtigen Statue des hl. Willibald in der kath. Pfarrkirche in Treuchtlingen. (Abb. S. 229.) Dem Gewandstil nach ist sie hier einzureihen. Eine spätere, ungeschickte Fassung erschwert das Durchdringen zu dem ursprünglichen Gehalt des Bildwerkes beträchtlich. Man geht aber kaum irre, wenn man die künstlerische Gestaltungsweise, die den Herriedener hl. Deokar schuf, hier wieder erkennt.

Sicher konstatierbar ist der Zusammenhang bei zwei Figuren, die das Bayerische Nationalmuseum besitzt. Es handelt sich um die beschädigten Figuren einer schmerzhaften

[1]) Sighard, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, München 1862, S. 777. — Lübke, Geschichte der Plastik, 2. Bd., Leipzig 1880, S. 698.

[2]) Pastoralblatt 1866, S. 197.





HL. WILLIBALD
Treuchtlingen. — S. 228



MUTTERGOTTES
Eberswang. — Text S. 228



HL. KATHARINA
Landershofen. — Text S. 228

Mutter und des hl. Johannes. (Abb. S. 230.) Das zugehörige Kruzifix existiert nicht mehr. Die beiden überlebensgroßen Statuen stammen wieder aus Rebdorf[1]), wo sie wohl zeitweilig im Freien standen, daher die zahlreichen Risse und Spalten. Ursprünglich mögen sie den Kreuzaltar der Klosterkirche geschmückt haben. Mit tiefer Empfindung hat der Schnitzer das viel behandelte Thema angefaßt, ohne irgendwelche Anlehnung an die ältere Gruppe auf dem Domaltar. (Vgl. S. 219.) Lebhaft, aber mit der Reserve wahrer Seelengröße äußern die beiden Gestalten ihre starke innere Erschütterung. Die Mutter des Herrn, eine hochedle Frauenerscheinung, die direkt an die Walburga des Domaltars erinnert, faltet die Hände ringend vor der Brust. Ein häufiges Motiv: aber die Art, wie sie das tut, ist so vielsagend, so bezeichnend für die Größe ihres Schmerzes wie für die Größe ihrer Ergebung. Heftiger äußert Johannes seinen Schmerz. Er hat wohl in den Propheten nachgelesen, was alles an Christus erfüllt werden müsse; nun schaut er auf, Tränen stürzen ihm in die Augen und er schickt sich an, sie mit seinem Mantel zu trocknen. Diese Bewegung bringt einen Schwung in die Gewandung, der an die pathetischen Formen erinnert, wie sie der Künstler vor etwa zehn Jahren öfters bildete, doch sind die Linien ruhiger und schöner als damals. Als Modell zu diesem Johannes diente der nämliche Mann, der dem hl. Augustinus in Abenberg und dem des Nationalmuseums seine Züge geliehen hat. Man braucht nur die Unterschiede zu beachten, die der verschiedene seelische Affekt bedingt.

Ich reihe hier ein Madonnen-Figürchen

[1]) Graf a. a. O., S. 42 f., Nr. 674 u. 675.



MARIA UND JOHANNES EV.
Aus Rebdorf. Jetzt im Bayer. Nationalmuseum. — Text S. 229

besät sind, so hier der Sockel der Figur.

Das jüngste Werk des Meisters mögen wohl die Altarfiguren am Gruftaltar zu St. Walburg in Eichstätt sein, auch das letzte, das ihm verlässigerweise zugeschrieben werden kann. St. Walburga ist von ihren Eltern, Richard und Wuna, und ihren Brüdern, St. Willibald und Wunibald umgeben. (Abb. S. 234 und 235.)

Suttner hat eine auf den Altar bezügliche Notiz, deren Quelle ich nicht auffindig machen konnte, auf diese Figuren bezogen und ihre Entstehung auf das Jahr 1533 angegeben[1]). Die Notiz ist zweifellos falsch gedeutet. Die Figuren sind um 1533 unmöglich. Ihr Stil weist vielmehr auf die Frühzeit des 16. Jahrhunderts. Ich mache auf eine bezeichnende Äußerlichkeit aufmerksam: das Rationale, das der hl. Willibald trägt, ist mit gotischen Ornamenten geschmückt und hat die ältere Form, wie man sie nach 1514 kaum mehr im Hochstift findet. Der Schnitt des Rationale, wie man ihn auf Loy Herings Skulpturen häufig sieht[2]), wurde in gleicher Weise von den Schnitzern aufgenommen, wie die Willibaldsstatuen in Erlingshofen, Denkendorf, Irfersdorf, Böhming u. a. beweisen. Man beachte für die Datierung auch die Kostüme des hl. Richard und der hl. Wuna!

ein, das in Privatbesitz sich befindet. Die reizvolle Statuette (52 cm) stammt aus Kloster Mariastein. Bei der Säkularisation ging sie in den Besitz einer pensionierten Klosterfrau über. Eine Fülle von Schönheit ist dieser feinen Schöpfung eigen. (Abb. S. 232, r.) Der herrliche Frauenkopf fällt ganz in die Richtung unseres Meisters. Man vergleiche die St. Walburger Madonna, mit der wir sie in der Abbildung zusammengestellt haben. Und wie lebendig und lieblich ist dieses Jesuskind! Und welche Klarheit und Melodik liegt in der formenreichen Gewandung! Die Richtung aufs Große, Monumentale kommt auch bei dieser so äußerst intimen Schöpfung voll zur Geltung. Wer nur die Abbildung kennt, könnte nicht erraten, daß es sich um ein kleines Bildwerk handelt. Die alte Fassung ist erhalten. Wie bei der St. Walburger Madonna die Alben der Engel mit Streublumen

Die Figuren sind vorzügliche Kunstschöpfungen. Große feierliche Haltung, schöner Fluß der reichen Drapierungen zeichnen sie aus. Vor allem bedeutend sind die Köpfe, Porträte, aber sehr ideal. Ohne Übertreibung darf man diese hl. Walburga klassisch nennen, so weich und schön umfließen die Linien der Kukulla die schlanke Gestalt in wohlverstandenem und dezentem Anschluß an den Körper. Dazu die feinen Züge, aus denen jungfräuliches Wesen so anmutsvoll spricht! (Abb. S. 234) Kontemplative Innerlichkeit, milde Ruhe, die sich mit männlicher Energie paart, eignet den beiden Brüdern Willibald und Wunibald. Die beiden Köpfe sind mit äußerster Sorgfalt ins kleinste Detail durchmodelliert. Das gleiche gilt vom hl. Richard. Man staunt über die Beobachtungsschärfe

[1]) Pastoralblatt 1864, S. 161.
[2]) Mader, Loy, Hering, S. 16, 32, 45.



KOPF DER SCHMERZHAFTEN MUTTER
Teilbild zu Abb. S. 230

und Ausdrucksfähigkeit des Schnitzers, wenn man die Partie um die Augen des bejahrten Mannes betrachtet. Der Meister wußte die zarten Formen blühender Jugend so gut zu schildern, wie die charakteristischen Furchen des Alters. Was St. Wuna betrifft, so geht sie offensichtlich auf die gleiche Naturstudie zurück wie die hl. Katharina in Landershofen und die Eberswanger Madonna: die gleiche Frau in verschiedenen Altersstufen.

Die Einreihung der St. Walburger Figuren in das Opus des Domaltarmeisters könnte wegen der größeren Schlankheit, die den St. Walburger Figuren eigen ist, Bedenken erregen. Diese erklärt sich jedoch unmittelbar aus der Entstehungszeit, die wir angaben. Ein so begabter Meister, wie es unser Schnitzer war, nahm begreiflicherweise alle Fortschrittselemente in sich auf, eventuell auch modische Elemente, wie sich mehrmals gezeigt hat. Der hl. Augustin des Nationalmuseums ist ja auch schon entschieden schlanker gebildet als etwa die Figuren des Domaltares. Es ist übrigens nicht ausgeschlossen, daß die Schlankheit der St. Walburger Figuren durch äußeren Zwang mitverschuldet ist, wie bei den Flügelreliefsfiguren in Treuchtlingen. Die romanische Kirche bei St. Walburg war nicht groß, der Chor jedenfalls eng, daher sparsam Platz für fünf Figuren in einem Schrein.

Für jeden Fall ergibt die Vergleichung mit den übrigen Werken des Schnitzers soviele Übereinstimmungspunkte, daß die Zuteilung nicht gewagt ist.[1]) Man stelle nur, um eine Parallele zu ziehen, die Walburgafiguren vom Domaltar und die von St. Walburg zusammen! Das gleiche Gewand erklärt die Übereinstimmung nicht. Im Gebiet des Hochstiftes gibt es noch genug Walburgafiguren, die das gleiche Gewand haben, denen man aber auf den ersten Blick die Herkunft aus verschiedenen Werkstätten ansieht. Ein bezeichnendes Moment für unsre Anschauung bilden auch die Hände: die mehrfach betonte Art unseres Meisters, lebhaft bewegte, fast überzierliche Hände und Armbewegungen zu bilden, findet sich an den St. Walburger Figuren ausgesprochen wieder. Wir hoffen also unsere Anschauung genügend begründet zu haben. Sollte je eine Urkunde einen anderen Namen nennen, dann um so besser.

Ich darf hier zwei Figuren anreihen, die gewisse Berührungspunkte mit den St. Walburger zeigen, also möglicherweise zu unserem Opus gehören. Zunächst eine sehr schöne Statue des hl. Jakobus d. Ä. in der Pfarrkirche in Töging. (Abb. S. 237.) Sowohl der Gewandstil wie der eminente Charakterkopf des Apostels haben viel Gemeinsames mit den Altarfiguren in St. Walburg. Die zweite fragliche Skulptur kam aus Pfahldorf in Privatbesitz: ein Johannes der Täufer. (Abb. S. 237.) Gleich dem Jakobus steht er auf der Entwicklungsstufe der St. Walburger Statuen und steht ihnen in der Typik wie in der Behandlung der Gewänder nahe. Etwas wie stille Trauer liegt auf den Zügen des Asketen, vielleicht Trauer darüber, daß die Ziele des Gotteslammes, auf das die Rechte wie gewöhnlich hinweist, so wenig Verständnis finden. Der Ausdruck leidet unter einer schlechten Fassung.

Eine definitive Zuteilung möchte ich bei beiden Figuren nicht wagen. Der ganze Bestand an mittelalterlichen Holzskulpturen im Hochstift Eichstätt, den ich genau kenne, weist aber nichts auf, was sonst mit der Jakobus- bzw. Johannisfigur verwandt wäre, ein Umstand, der immerhin für die aufgestellte Vermutung bekräftigend wirkt.

* * *

Die Urkunden nennen den Meister, dessen Lebenswerk wir zu erforschen suchten, Bildschnitzer. Muß diese Bezeichnung im ex-

[1]) Auch Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 3. Bd., S. 110) spricht sich für den Domaltarmeister aus.



MADONNAGRUPPE
Kloster St. Walburg in Eichstätt. — Text S. 225



MADONNA
Privatbesitz. — Text S. 230

klusiven Sinne verstanden werden? Wohl kaum. Zum mindesten obliegt der kunstgeschichtlichen Forschung die Aufgabe, zu untersuchen, ob der Meister, der das Schnitzmesser so erfolgreich handhabte, nicht auch zum Meißel griff. Die Zeit, in die das Schaffen des Domaltarmeisters fällt, hat in Eichstätt manche Steinskulpturen hinterlassen, zumeist Grabsteine. Die Forschung auf diesem Gebiet führte zu einer Beobachtung, die nicht unerwähnt bleiben soll.

Das Eichstätter Mortuarium, eine vielbewunderte spätgotische Bauschöpfung, besitzt ein vortreffliches Steindenkmal, das Wilhelm von Reichenau dem Andenken der Kanoniker aus seiner Familie widmete. Der Inschrift zufolge wurde es 1493 aufgestellt. Die Kunstgeschichte hat sich noch kaum damit befaßt[1]).

Das Denkmal hat altarähnlichen Aufbau. (Abb. S. 238 u. 239.) Das Hauptfeld nehmen die Relieffiguren der Madonna mit St. Willibald und Walburga ein, seitlich die Rundfiguren St. Richard und Wunibald. Über den sehr bewegten, malerischen Maßwerkbaldachinen, unter denen die Hauptfiguren stehen,

[1]) Meines Wissens nur Thurnhofer in Eichstätts Kunst, S. 54.

erhebt sich eine aus drei Rundfiguren bestehende Gruppe, die Pfeilbeschießung des hl. Sebastian darstellend. Im Predellengeschoß kniet Bischof Wilhelm und zwei Kanoniker aus dem Geschlecht der Reichenau: Ulrich, † 1402, und Heinrich, † 1452, zu deren Gedächtnis der Bischof das »insigne opus« errichten ließ, »ob honorem integre virginis«, wie die Inschrift sagt. Das Denkmal ist in Eichstätter Kalkstein ausgeführt.



MADONNA IN WALTING
Teilbild zu Abb. S. 232

Wir begegnen also hier wieder den Diözesanheiligen. Dieser Umstand ergibt soviele Vergleichungsmomente, daß die Stilkritik gewiß auf solider Basis arbeiten kann. Ich glaube nun nicht irre zu gehen, wenn ich an den Figuren des Reichenaudenkmals viele auffallende Berührungspunkte mit den Schnitzwerken des Domaltarmeisters finde. Der Madonnentypus zeigt augenfällige Familienähnlichkeit mit der Madonna auf dem Hochaltar des Domes und mit jener in Treuchtlingen und St. Walburg, das Jesuskind dieselbe Aktbehandlung, wie wir sie beim Schnitzopus des Meisters sahen. Und dieser hl. Willibald! Erinnert der interessante Porträtkopf nicht unmittelbar an St. Deokar in Herrieden und Lambertus in Treuchtlingen? Und die hl. Walburga hat doch denselben etwas vollen, aber nicht unedlen Typus wie die Mater Dolorosa im Nationalmuseum. All diese Übereinstimmungen erklären sich weder aus dem Zeit- noch Lokalstil, sondern tragen ausgesprochen individuelles Gepräge. Auch die Neigung zu einer gewissen Körperfülle findet sich wieder, und der formenreiche Gewandstil neben der großen, repräsentativen Gesamtauffassung, genau wie bei den voraus besprochenen Holzskulpturen. Selbst die Sebastiansgruppe kann zum Vergleich herangezogen werden, obwohl ähnliche Gruppen im Holzschnitzwerke nicht vorkommen. Der knieende Scherge, der zähnefletschend seinen Bogen spannt, hat viele Genossen auf den Flügeln des Hochaltars im Dom, die denselben charakteristischen Ausdruck zeigen, selbst den Ausdruck des Schmerzes bei St. Johannes neben dem Kreuz des Domaltares (Abb. S. 219) hat der Künstler in ähnlicher Weise gestaltet. Es handelt sich also um physiognomische Erscheinungen, die charakteristisch sind für die Ausdrucksweise e i n e s Künstlers. Man ziehe auch den Treuchtlinger Sebastian zum Vergleich bei. (Abb. S. 221.)





HL. WILLIBALD HL. WALBURGA HL. WUNIBALD

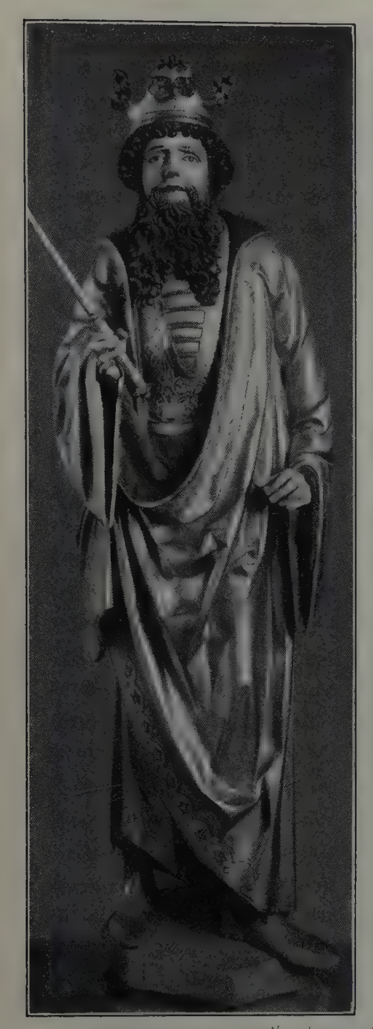
Schreinfiguren am Gruftaltar zu St. Walburg in Eichstätt. — Text S. 230

Die Sebastiansgruppe scheint übrigens auf den ersten Blick stilistisch aus dem Rahmen des übrigen Figurenwerkes am Reichenaudenkmal zu fallen, ein Bedenken, das indes bei näherer Untersuchung schwindet. Die auffallendste Äußerlichkeit, daß die Figuren schlanker sind als die drei Hauptgestalten, erklärt sich aus dem Unterschied der Gewandung und aus dem Unterschied des Reliefstiles, in dem die Hauptfiguren gearbeitet sind. Auch St. Richard und Wunibald sind schlanker gehalten als die Relieffiguren. Sehr geschickt, als echter Spätgotiker, wußte sich der Meister mit der Platzfrage für die Sebastiansgruppe zu helfen. Da ein Rippenanfänger des Gewölbes einschneidet und die Symmetrie stört, läßt er den einen Schergen unter dem Rippenanfänger kniend seinen Bogen spannen. So ist die Raumschwierigkeit originell gelöst.

In nächster Nähe des Reichenaudenkmals befindet sich das Seckendorfdenkmal. Es ist dem Andenken mehrerer Kanoniker aus der Familie der Seckendorf gewidmet. Die Inschrift nennt Burkard von Seckendorf, † 1409, Peter, † 1462, Johannes, † 1490 und Karl, der 1505 als Domdekan in Bamberg starb. Die Inschrift für letzteren ist nachgetragen. Das Denkmal entstand also nach dem Tode des Johannes von Seckendorf, nach 1490.

Das Seckendorfmonument stellt eine Kreuzigungsgruppe in mäßigem Relief unter naturalistischem Sprengwerk dar, darunter ein predellenartiges Geschoß mit den betenden Kanonikern. (Abbild. S. 240.) Das Denkmal ist gleich dem vorigen aus Eichstätter-Stein gemeißelt und bemalt, was beim Reichenaudenkmal nicht der Fall ist.

Die Geistesverwandtschaft mit dem Opus des Domaltarmeisters drückt sich klar und bestimmt aus. Dieselbe überirdische Ruhe und





HL. RICHARD HL. WUNA

Schreinfiguren am Gruftaltar zu St. Walburg in Eichstätt. — Text S. 230

stille Größe, die dem Kruzifix auf dem Domaltar eignet, kommt auch bei diesem Christus in rührender Weise zum Ausdruck. Man muß sich allerdings durch die Patina der Bemalung hindurcharbeiten. Und in den Assistenzfiguren lebt derselbe tiefinnige Affekt, der sich mit feiner Zurückhaltung äußert, wie dort. Dieses schmerzvolle Aufschauen Mariens zu dem leidenden Sohne! Das ist ebenso wahr wie feinsinnig und zart geschildert. Mit der Rebdorfer Gruppe (vgl. S. 230) besteht nicht bloß die nächste seelische Verwandtschaft, sondern auch eine künstlerisch-technische, nämlich in der Wahl der Typen. Nur die Faltengebung ist am Seckendorfdenkmal älter. Sie steht auf der Stufe des Reichenaumonuments, wo man auch die gleichen Kanoniker und die gleichen Engelgestalten wiederfindet.

Soviel zum Seckendorfdenkmal. Unter den Grabplatten im Mortuarium muß der Grabstein des Domdekans Heinrich von Redwitz, † 1500, sicher unserem Meister zugesprochen werden. Man findet da die Hand, die den Willibald am Reichenaudenkmal und den hl. Deokar in Herrieden geschaffen hat, in jedem Zug wieder. Das gleiche gilt von der Grabplatte des Erhart Wittauer, † 1500. Eine weitere eingehende Untersuchung wird wohl noch den einen oder anderen unter den zahlreichen Grabsteinen namhaft machen können.

Ich komme zu einer anderen, wichtigen Beobachtung. Hält man im Mortuarium Umschau, so kommt man vor die vielbesprochene Meisterkonsole, die das Porträt des Mortuariummeisters, sein Meisterzeichen und die Anfangsbuchstaben seines Namens: *h p* zeigt. Das behäbige Porträt hat nun soviel stilistische Verwandtschaft mit dem Reichenaudenkmal, daß man an den gleichen Künstler denken darf. Der Zirkel, den er in der Rechten hält, kennzeichnet ihn wohl unzweideutig als den Architekten des Baues. (Abbild. S. 243.) Er muß aber auch ein sehr guter Bildhauer gewesen sein, man müßte denn annehmen, daß die Konsole durch einen anderen Meister ausgeführt wurde, also kein Selbstbildnis darstellt, was in hohem Grade unwahrscheinlich ist. Ich sagte, die Konsole zeige nächste Verwandtschaft zum Reichenaudenkmal. Man sehe nur, wie der Kopf des hl. Willibald an letzterem modelliert ist oder beachte die Köpfe der betenden Reichenauer und Seckendorfer, vergleiche die Behandlung der Hände: sollte das nicht alles auf einen Künstler zurückgehen? Auch auf die Stilisierung der Inschriften möchte ich verweisen.

Eine weitere Beobachtung soll nicht außer Betracht bleiben. Die Sockel der beiden äußersten Mittelpfeiler im Mortuarium sind mit drolligen Tierfiguren geschmückt. Das gleiche Motiv findet sich am Reichenaudenkmal wieder: am Fuß der flankierenden Streben sieht man einerseits eine Henne und eine Katze, anderseits einen Frosch, das vierte Tier ist abgeschlagen. Also wohl Erscheinungen, die dem gleichen Gedankenkreis angehören!

Wie hieß der Meister? Man hat an Heinz



HL. WALBURGA
Teilbild zu Abb. S. 234

Pfragner gedacht[1]). Ob derselbe Bildhauer war, weiß man aber gar nicht, auch wird sein Name häufig — in Urkunden, die ich kenne —, Fragner geschrieben. Man dachte ferner an Hans Pair, den man als »Thummeister« kennt[2]). Die Stelle des Dommeisters war eine ständige. Schon 1440 wird der »Thummeister« Konrad erwähnt[3]). Die Stelle war also wohl kaum die eines schöpferischen Architekten, sondern die eines Maurermeisters im heutigen Sinn. In der Barockzeit hießen diese Angestellten Domkapitlische Maurermeister. Im mittelalterlichen Handwerksbetrieb muß aber zwischen Maurer und Steinmetz genau unterschieden werden[4]). Hans Pair spielt in Eichstätt eine sehr bescheidene Rolle. Er wird seit 1486 genannt[5]). 1519 lebt er noch[6]). Wäre Pair wirklich ein Architekt gewesen, dann könnte man sich nicht gut erklären, warum er im Handwerk der Steinmetzen eine so bescheidene Stellung einnimmt, wie aus dem Ablaßbrief für das Handwerk der Steinmetzen vom Jahre 1519 hervorgeht, wo er erst an dritter Stelle unter vier Meistern genannt wird[7]). Die Ordnung ist nämlich keine zufällige, sondern eine wirkliche Rangordnung. Der erstgenannte Meister Erhard Reich tritt seit 1515 ausgesprochen in den Vordergrund[8]), was bei Pair nicht der

[1]) Sighard, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 476. — Schlecht a. a. O., S. 24.

[2]) Schlecht, Beiträge zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt, Sammelblatt des Hist. Ver. Eichstätt, VIII (1893), S. 45.

[3]) Stadtarchiv Eichstätt, Urk. Nr. 457.

[4]) Charakteristisch hiefür sind die Baunachrichten bei Dettelbach und Unterzell. (Vgl. Kunstdenkmäler von Unterfranken, Heft II, Stadt und B.-A. Kitzingen, S. 48 f.; Heft III, B.-A. Würzburg, S. 241 f.)

[5]) Kreisarchiv Nürnberg, Eichstätter Domkapitelprotokolle Nr. 1, S. 103. (Sitzung vom 22. Dezember 1486. Es handelt sich um ein von Pair gemietetes Häuslein.) Schlecht a. a. O., S. 15.

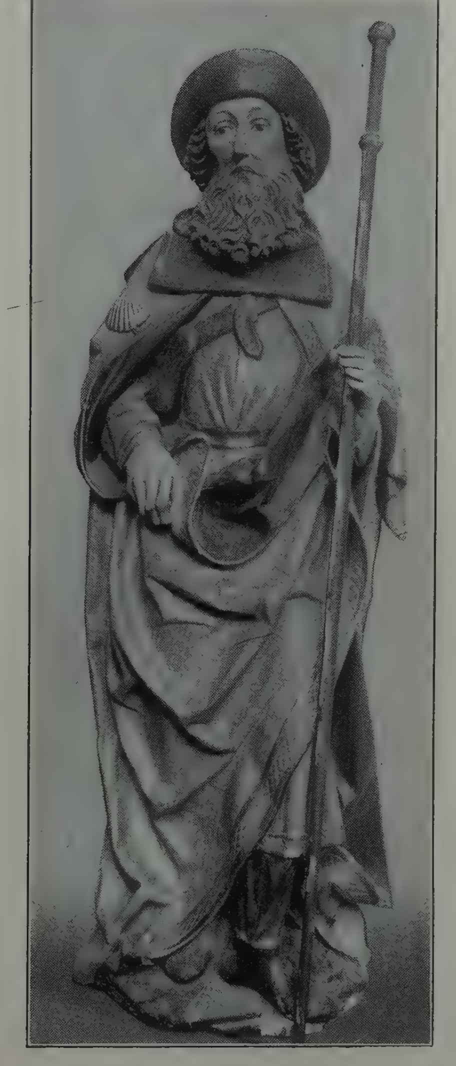
[6]) Mader, Loy Hering, S. 14.

[7]) Ebenda S. 13 u. 119.

[8]) Kreisarchiv Nürnberg, Eichstätter Domkapitelproto-



HL. JOHANNES BAPT.
Aus Pfahldorf. — Text S. 231



ST. JAKOBUS D. Ä.
In Töging. — Text S. 231

Fall ist. Pair war auch nie Mitglied des Stadtrates, obwohl er solange in Eichstätt lebte, eine Ehre, die sonst allen bedeutenden Bürgern zuteil wurde[1]).

An den Augsburger Bildhauer Hans Peuerlein zu denken[2]) scheint doch viel zu gewagt. Peuerlein hat allerdings das Denkmal für Wilhelm von Reichenau im Willibaldschor des Eichstätter Domes nach 1506 geschaffen, vorher und nachher kennt man aber keine Schöpfung von ihm in Eichstätt. Die Vermutung könnte sich nur auf die Ähnlichkeit der Eichstätter Meisterkonsole mit einer Zwickelfigur seines Zollerndenkmals im Augsburger Dom stützen. Diese Ähnlichkeit ist aber nur eine ungefähre. Eine Zuteilung darauf zu fundieren, geht nicht an.

Unter diesen Umständen darf mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß das Meistermonogramm *h p* vielleicht mit Hans Pild-

kolle Nr. 5, S. 7. — Mader, Neubau der Kirche St. Johannes auf dem Domfriedhof, Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt, XXII (1907), S. 74. — Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Heft XVII, Stadt und B.-A. Neumarkt, S. 54.

[1]) Die Notiz, Pair sei 1513—1515 Mitglied des inneren Rates gewesen (Sammelblatt des Hist. Ver. Eichstätt XII (1897), S. 100 f.), beruht auf einem Lesefehler. Die fragliche Persönlichkeit heißt Hans Porer. Dieser Hans Porer ist von 1513—1539 als Ratsmitglied bezeugt. (Reichsarchiv München, Literalien des Hochstiftes Eichstätt II M 3, Nr. 21, woselbst die Ratswahlen bis 1539 verzeichnet sind.)

[2]) Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 609.



REICHENAU-DENKMAL IM MORTUARIUM ZU EICHSTÄTT
Text S. 232

schnitzer aufzulösen ist. Wir wissen sicher, daß Hans Bildschnitzer auch Maler war. (Vgl. S. 214.) Daß ein Bildschnitzer auch den Meißel führte, ist an sich naheliegend und kam häufig genug vor. Umgekehrt hat ja Loy Hering zuweilen zum Schnitzmesser gegriffen. Daß aber ein Bildhauer zugleich auch auf Architektur sich verstand, ist zu jener Zeit wie auch sonst in der Kunstgeschichte keine Seltenheit. Es sei an den gleichzeitigen Münchner Meister Erasmus Graser erinnert, der neben seinen plastischen Arbeiten auch Kirchenbaupläne schuf.[1])

Eine Wahrnehmung sei hier angefügt, die im Zusammenhang mit dem Vorausgehenden von Interesse ist. An dem Hause, das auf der Stelle der 1818 abgebrochenen Kollegiatpfarrkirche in Eichstätt steht, befindet sich noch eine figürliche Konsole mit der Büste eines Steinmetzen.[2]) Die Kirche wurde in langer Bauzeit in den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts bis herein in das 16. Jahrhundert erbaut[3]) Die Konsole ist sehr verwandt mit dem Steinopus unseres Meisters. (Abb. S. 241.) Wir stellen sie hier mit dem Schergen vom Reichenaudenkmal behufs Vergleichung zusammen. Sollte der Steinmetz an der Kollegiata eine Person mit dem Meister des Mortuariums sein, ein Porträt aus jüngeren Jahren desselben?

Wie dem auch sei: zweifellos ist der Meister des Domaltares eine kunstgeschichtlich bedeutende Erscheinung. Das Können der Spätzeit des 15. Jahrhunderts reflektiert in seinen Schöpfungen mit all seinen Vorzügen, gelegentlich allerdings auch die Schwächen derselben. Was den Meister speziell charakterisiert, das ist die Frische und Ursprünglichkeit seines Schaffens und das Große seiner Auffassung. Leider ist die Aussicht, eine Beurkundung für irgend eine der besprochenen Schöpfungen beibringen zu können, äußerst gering.

DIE SAMMLUNG DR. LANZ IN MANNHEIM

Von Oscar Gehrig

Zu den bedeutendsten Privatsammlungen in Süddeutschland gehört die Galerie Dr. Karl Lanz in Mannheim. Sie hat in jüngerer Zeit dadurch eine gewaltige Bereicherung erfahren und zugleich auch ihre jetzige Bedeutung erlangt, daß Dr. Lanz einen großen Bestandteil der Sammlung des Geheimrats v. Nemes in Budapest aufgekauft hat. In dem künstlerisch sich nun stark regenden Mannheim haben die wertvollen Bilder des bekannten Sammlers sicherlich einen würdigen und angebrachten Platz gefunden; ihr jetziger Besitzer hat schon vielfach sein großes, förderndes Interesse für die bildende Kunst gezeigt, nicht zuletzt dadurch, daß er nicht weniger als 42 Werke aus seiner Galerie während der Wintermonate der Mannheimer Kunsthalle als Leihgabe überwiesen und so dem Studium der Kenner und dem Genuß des Publikums leicht zugänglich gemacht hat. Ein prachtvoll illustrierter Katalog (für nur 20 Pfennig erhältlich) unterstützt aufs günstigste die Betrachtung der Schätze; denn solche

[1]) Berthold Riehl, Die Münchner Plastik in der Wende vom Mittelaltar zur Renaissance, Abhandlungen der K. Bayer. Akad. der Wissenschaften, 3. Kl., 23. Bd., 2. Abt., S. 401.

[2]) Den Hinweis und die photographische Aufnahme verdanke ich Herrn kgl. Gymnasialprofessor Dr. Hämmerle in Eichstätt.

[3]) Schlecht a. a. O., S. 43.



MITTELSTÜCK DES REICHENAU-DENKMALS IM MORTUARIUM ZU EICHSTÄTT

Vgl. Abb. S. 238. — Text S. 232



SECKENDORF-DENKMAL IM MORTUARIUM ZU EICHSTÄTT
Text S. 234

von Hugo von Tschudi veranstalteten Ausstellung sehen konnte, hingewiesen. Die große Leihgabe des Herrn Dr. Lanz umfaßt Bildwerke von Meistern des 15. bis 19. Jahrhunderts. »Sie beginnt mit den Leonardoschülern Solario und Giampietrino und endet bei einem Werke Eugenio Lucas, der ganz im Stile des Spaniers Francisco Goyas, von dem die moderne Entwicklung ihren Ausgang nimmt, arbeitete und zwar so, daß seine Werke früher denen Goyas zugezählt wurden. Zeitlich dazwischen spannen sich, als einzelner, Cranach, Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts und die englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts außer Gainsborough.« Einen selten schönen Cranach stellt das ganzfigurige Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz, als heiligen Hieronymus mit dem Löwen in einer — deutschen Landschaft sitzend dar. Unglaublich fein fast ist das sonore Rot der Gewandung auch in der Stimmung zum Grün der Landschaft. In der Gesamtauffassung wie in der Durchführung der Details ein echter Deutscher voll lieber Akribie des 16. Jahrhunderts. Gehen wir von diesem einzigen Deutschen der Sammlung über zu den Italienern, den beiden Mailändern Andrea Solario (ca. 1465—1515) und Giovanni Pedrini, genannt Giampietrino (tätig ca. 1510—30), die, wie erwähnt, sehr stark unter dem Einflusse Lionardos gestanden haben. Das beweist die scharf gezeichnete, dämonisch-kühne »Salome mit dem Kopf Johannis d. T.« von Solario, der ein Meister in der Beherrschung prunkvoller Details und klangvoller Farbengebung gewesen ist; aber auch Giampietrino ist mit seiner »Madonna mit dem Kind« seines Lehrers würdig; er ist milder, sinnesfroher als Solario, weicher

sind es sicherlich zum großen Teil. Dr. Wichert schreibt in seinem Vorwort zum Katalog: »Der energisch bewegte, lebensvolle Vortrag eines Franz Hals, die lichtverklärte Beseeltheit Rembrandtscher Darstellung, die Reinheit und Lieblichkeit der Madonnenauffassung, wie sie Leonardo pflegte und auf seine Schüler übertrug, die knorrige Vertiefung Lucas Cranachs als Ausdruck altdeutschen Wesens, wir begegnen ihnen neben vielen anderen an öffentlicher Stelle in Mannheim wohl zum erstenmal«. Damit hätten wir auf den Hauptbestand dieser Sammlung, aus der man mehrere Werke schon in München 1911 anläßlich der

in Form und Farbe; hier ist vollwertige Renaissance lebendig gestaltet. Die Niederländer bilden das Gros der Sammlung. Da seien zuvörderst die Koryphäen Hollands, Rembrandt und Frans Hals genannt; der erste mit dem bekannten kleinen Bilde »König David«, das in Ausdruck und Farbe außerordentlich stimmungsvoll wirkt; diskrete verhaltene Töne, auf denen aber kecke Lichtlein zu blitzen vermögen. Einen Tusch geradezu gibt Hals mit seinem kecken »Schalksnarren« ab; das ist ganzes Leben, fein differenziert bis in Einzelzüge hinein, wundervoll ist die vereinheitlichte Farbengebung, das Spielen von Gold



VOM REICHENAU-DENKMAL
IM MORTUARIUM ZU EICHSTÄTT
Text S. 234



KONSOLE AN DER EHEMALIGEN
KOLLEGIATPFARRKIRCHE IN EICHSTÄTT
Text S. 238

über Braun zu Rot. An der Spitze der Flamländer rangiert natürlich Rubens; »Amoretten mit Fruchtgewinden« sehen wir hier von ihm; ein lustiges Werk, voller toller Sinnesfreude, so wie sie bei aller Natürlichkeit zu Kindern, Putten paßt, besonders wenn sie mit reicher Beute durch die Luft sausen; das Stilleben des Bildes ist von Franz Snyders gemalt, wie wir das ja bei Rubens gewohnt sind, wenn es sich um Kranzgewinde von Blumen oder Früchten handelt. Jacob Jordaens überrascht mit seinem »Hiob«, der ein malerisches Meisterstück ist und der den sicheren Praktiker verrät. Außerordentlich satt, keck im Ton ist die Farbe, ebenso fest der Strich, bei allem reine Malerei; trennten uns nicht drei Jahrhunderte, fast wärs ein modernes Werk, stark im seelischen Ausdruck bitterer Klage. Neben Jordaens ist noch der hauptsächlichste Rubensschüler mit zwei Werken vertreten, van Dyck, zunächst mit einer »Krönung«, die sicher noch aus der ganz frühen Zeit engster Anlehnung an den Meister stammt und die klangvolle farbige Werte in sich birgt; aber auch die »Engelgruppe« scheint noch ziemlich frühe zu sein, wenn hier Farbe und Form auch schon süßer, koketter, halb höfisch ist. Hier reihe sich David Teniers mit dem lustigen »Der König trinkt« an, ein Stück, das eine mimische Szene lebendig veranschaulicht ohne jede Kleinlichkeit; sicher einer der besten Teniers, die man sehen kann; die Gebundenheit der Farbengebung kommt dem Bilde sehr zustatten. Als Genremaler folgen nun die beiden Rembrandtschüler Nicolaus Maes und Gerbrandt van den Eeckhout; der erste mit drei Stücken »Die glückliche Mutter«, »Alte Frau« und »Der Bogenschütze«, die unter sich eine ziemliche Verschiedenheit, Entwicklung, ausgehend vom engen Anschluß an den Lehrer, aufweisen; Eeckhouts »Bad der Diana«, erreicht in seiner Qualität die Bilder von Maes nicht, es verrät eine fast äußerliche Abhängigkeit vom viel größeren Lehrmeister Rembrandt. Gehen wir über zu den holländischen Landschaftern und beginnen mit den noch ziemlich frühen Schilderern fröhlichen Volkslebens innerhalb der Landschaft, so mit Hendrik Avercamp, von dem wir eine »Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern«, lebendig im Figürlichen sehen, ferner sei die »Küste von Scheveningen« Jan van Goijens genannt, bei dem die Menschen ebenfalls als Staffage dienen; sehr fein ist hier die Überleitung der Töne in den Hintergrund, alles ist kompositionell erwogen. Das psychologische Moment in der Darstellung tritt in seiner köstlichen »Heimkehr von der Hochzeit« mehr zutage. Treffliche Charakterisierungen der holländischen Landschaft geben Adam Pijnacker, Jan van de Capelle und Wijnants wieder; am meisten aber vermögen uns — und diesmal ganz besonders — die beiden großen reinen, absoluten Landschafter, Lehrer und Schüler Ruisdael und Hobbema zu fesseln. Welch' donnernde Wucht von Farbe und Komposition spricht oder brüllt aus Ruisdaels großer, zerklüfteter »Landschaft mit Häusern«? Ja das ist die Wirkung des Gewitters, künstlerisch erfaßt und konzentriert versinnbildet. Und wie milde, voller abendlichen Stimmungsreizes ist »Landschaft mit Kähnen« von Hobbema. Diese zwei sich fast ergänzenden Landschaftscharaktere prägen sich jedem unvergeßlich ein. Auch die Stillebenmalerei der Flamen und Holländer nimmt hier einen großen Raum ein. Jan Brueghel d. Ä., Franz Snyders, Jan Davids de Heem seien als Vertreter der ersten Gruppe genannt neben denen der zweiten, Jan van Huysum, Abraham Hendricks van Beijern und vor allem Willem Kalf. Äußerst interessant ist hier die Differenziertheit der Auffassung gegenüber der Materie und die dementsprechende Vortragsweise zu konstatieren, zumal wir es mit lauter qualitätvollen Schöpfungen hier zu tun haben.

Und nun zum einzigen Franzosen der Sammlung zu François Boucher, dessen »Jo«, die Priesterin der Hera, in dem Augenblicke dargestellt ist, wie sie von Zeus in Gestalt einer Wolke umarmt wird, ein Werk üppigster Sinnlichkeit, ein »schweres« Rokoko muß man sagen; meisterhaft spielen graublaue, graugelbe Töne hinüber zu Gold und blassem Rosa.

Zum Schlusse sei der verhältnismäßig großen Zahl englischer Porträts gedacht. Peter Lely (P. van der Faes aus Soest) vermittelt mit einem Damenbildnis als frühester der hier vertretenen (1617—1680) noch mit van Dyck, der nun einmal fast zwei Jahrhunderte lang hier im Lande der höfischen Porträtkunst Mode blieb. Der Schulgründer Reynolds ist mit einem »Herrenporträt« vertreten, ebenso Raeburn; Beechey erscheint im Vergleich zu seiner Umgebung durch das »Bildnis einer jungen Dame mit Hund« abwechselnd etwas lebendiger; denn nur selten durchbrechen frische Züge aus zupackendem Leben die Schranken glatten, steifen, höfischen Wesens dieser Kunst. Hoppners »Damenporträt« wie »Herrenporträt« sind farbig nicht

unsympathisch und wesentlich energische Züge weist das »Bildnis des Capitain William H. Cambton« von Lawrence auf, dessen »Familienbildnis« innerhalb der englischen Gruppe als Abwechslung sicherlich angenehm wirkt. John Constable, der Landschafter, der schon uns Modernen gehört und dem Barbizon so viel verdankt, lernt man hier mit seinem trefflichen Damenporträt oder »Kind mit Lamm« im Kreise der Konventionellen kennen, doch entbehrt er auch hier nicht der malerischen Bedeutung. Morland, der große englische Tiermaler des 18. Jahrhunderts, überrascht mit seiner »Pferdeschwemme« ob der malerischen Kraft; da steckt viel Altholländertum drin. Aber er weist auch schon aufs beginnende 19. Jahrhundert hin. Der Spanier Lucas ist ein rabiater Epigone Goyas, nicht ohne Geschick; die Farbe hat viel Ausdruckswert; in manchem erinnert er auch durch seinen »Bürgerkrieg« an Daumier. — Alles in allem hinterlassen die wertvollen Bilder in uns unauslöschliche Eindrücke und das Ganze zeugt von einer Kultur geistreich-geschickter Sammlertätigkeit.

DIE »AUSSTELLUNG DER JUGEND« IN DER WIENER SECESSION

Die Secession hatte diesmal die »Jugend« zu Gaste geladen, so daß Gelegenheit geboten war, die Leistungen einer größeren Anzahl meist noch nicht vor die Öffentlichkeit getretenen Kräfte beobachten zu können. Im großen ganzen kann man nicht verhehlen, daß viel Fleiß, reiche Begabung und eifriges Streben nach Vervollkommnung zutage treten, leider ab und zu auch an recht undankbare und abstoßende Motive verzettelt. Die Ausstellung ist außerordentlich reichhaltig und gibt einen achtunggebietenden Begriff von der Schaffungskraft der Aussteller. Manche dieser jungen Kräfte verblüffen durch die selbstherrliche Freiheit ihres Stils, aber auch bei diesen wird die alles abgleichende Zeit und höhere Reife vermutlich dafür Sorge tragen, daß die ultra-secessionistischen Bäume nicht in den Himmel wachsen. Die kubistischen und futuristischen schlechten Scherze, die anderswo soviel von sich reden machen, können hier keinen Boden fassen, nicht einmal bei den Allermodernsten. Ein schwacher Versuch, der vor einiger Zeit in Wien auftauchte, scheiterte an dem gesunden Sinne der Künstler wie glücklicherweise auch des Publikums.

In der Ausstellung treten Landschaft und Genre ziemlich stark hervor, auch Porträts, Stilleben und Interieurs sind zahlreich vertreten, minder stark die religiöse Kunst, doch sind auch von dieser einige recht gute Leistungen vorhanden. Von besonderer farbiger Schönheit ist Peter Breithuts »Heiliger Antonius, den Fischen predigend«, ein Stück ernstester und kraftvollster Malerarbeit. Mit seinen einfachen weiten Flächen, von Giotto oder Skovgaard beeinflußt und von großzügiger Linienführung, ist es in seiner Wirkung von mächtiger Stimmung. Die Kirche in Pfaffstätten, für welche es gemalt ist, kann hierzu beglückwünscht werden. Fränkels »Verkündigung« ist in der keuschen, anmutigen Demut der Figuren ganz wunderbar, der zarte Quattrocentoton paßt ausgezeichnet zu der lyrischen Stimmung des Ganzen. Gottardo Segantinis »Sebastian« ist den Schöpfungen seines berühmten Vaters naheverwandt, man sieht dessen Schule auf den ersten Blick. Von den Landschaftern ist es Hirschenhauser, der in seinen Studien feine Stimmungen wiedergibt, aber auch derben Plakatwirkungen nicht aus dem Wege geht. Man kann seine Bilder ob ihrer frischen Vortragsweise als einen Abschnitt in der Entwicklung des mit so ganz eigenartigem Natursinn begnadeten Malers ansprechen, insbesonders ist sein »Zazer Florian« von außerordentlicher Lebendigkeit. Zwei sehr bemerkenswerte neue Erscheinungen sind die Brüder Hans und Leo Frank. Der erstere kommt in seinem »Gehöft im Morgennebel« dem frühen Klimt ziemlich nahe. Sein Bruder Leo ist etwas lyrischer gestimmt. Man kann ruhig sagen, daß, wenn sich auch ihr Temperament verschiedenartig kundgibt, sie sich doch in der weichen zurückhaltenden Art gleichen, in der sie ihren Bildern fast ausnahmslos Ausdruck verleihen. Mit guten Landschaften sind u. a. noch vertreten: Eckert mit seinen, in prächtiger Beleuchtung sich darbietenden Balearenlandschaften, Schütt, auffallend durch seine sensitive, frisch poetische Empfindungsweise, Bergthold mit recht fein abgestimmten Motiven, Erich Lamm mit einer echte Isarluft verratenden »Dachauer Studie«, Galek mit dem »Frühling in der Tatra«. Mit willenskräftiger Handschrift niedergeschrieben, ragt dieses Bild besonders durch die prächtigen Töne hervor, die der Künstler der grauen Luft, dem weißen Schnee und den violetten Blumen verleihen konnte. Baronin Bachs »Eichen« sind von großer Natürlichkeit. Recht gute Sachen findet man auch bei Radler, besonders seine »Stilleben« sind von Licht und Farbe erfüllt, die »Bauernstudien« etwas eigenartig, auch dessen »Tanzgruppe« verdient lobende Anerkennung. Gollobs »Landschaften« haben durchwegs einen warmen schönen Ton und verraten lebhaftes Verständnis für das malerisch Wesentliche. Auch die »Stilleben« von Waagner sind frisch und gesund und gewähren unbedingten Genuß. In Kartas Arbeiten steckt packende Gewalt, wenn wir auch seine Sujets nicht immer glücklich gewählt finden. Steffi Gerstenbergs »Muschelsucherinnen« verraten gute Durchbildung. Jekimovicz überrascht durch seine Vielseitigkeit, speziell die melancholisch-slawischen Reize seiner Typen wirken sympathisch. An Porträts und Porträtstudien ist kein Mangel und fast durchwegs wird recht Gutes geboten. In erster Linie darf wohl Elsa Schwarz genannt werden, die mit ihrem »Bildnis einer Dame in Schwarz« großen Erfolg hat. Auch Stringers »Frauen-Porträt«, Schullers »Bildnisse«, Krauses »Kopfstudien« und Fränkels »Damenporträt« sind hervorzuheben. Tierstudien gibt Norbertine Roth, Aquarelle mit spanischen Motiven zeigt uns Sollmann. Bemerkenswerte Leistungen bieten ferner noch Schiele, der wohl mehr nach der kunstgewerblichen Richtung neigt, Krause, dessen »Dunkle Erde« eine großaufgefaßte Arbeit ist, Velim an Schuch erinnernd, Gelbenberger, Wilhelm Thöny, Lilli Schüller, R. C. Wagner und andere. Auf dem Gebiete der Graphik zeigen K. F. Bells Algraphien in ihrer drastisch-altdeutsch Schwaigerischen Linienführung und Physiognomik einen bedeutenden Illustrator, während Hans Frank durch eine Anzahl feiner Exlibris und mehrerer Holzschnitte wie Stiche von scharfer Naturbetrachtung Aufsehen macht. Die Plastik ist diesmal nicht nennenswert vertreten. In ihrer Gesamtheit hat die Ausstellung der Jugend einen großen Erfolg erstritten.

Richard Riedl

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Karl Ludwig Sand (München) vollendete kürzlich ein Grabdenkmal, das in Heimenkirch (Allgäu) aufgestellt wurde. Es ist in Untersberger Marmor ausgeführt und für die Ärzte Dr. Anton Keller und Dr. Johann Keller bestimmt.

Einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für kleine evangelische Kirchen schreibt das Evangelisch-Lutherische Landeskonsistorium, Dresden, Seestraße 18, unter den im Deutschen Reich wohnenden Architekten

aus. Zehn Preise zu je 250 Mark sind ausgesetzt; weitere Entwürfe können angekauft werden. Die Unterlagen und Bedingungen für den Wettbewerb sind von obiger Adresse gegen Entrichtung von 1 Mark erhältlich. Endtermin ist der 31. Mai 1913, 6 Uhr abends.

Kunstverein München. — In jüngster Zeit waren bemerkenswerte Kollektionen ausgestellt, so jene der Landschafter Alfred Lüdke und Müller-Wischin. Der poesievolle Lüdke ist unsern Lesern aus Heft 3 des vorigen Jahrgangs wohlbekannt. Seitdem hat er mehrere bedeutende Werke geschaffen.

Galerie Eduard Schulte (Berlin). Die April-Ausstellung enthielt u. a. 50 Motive aus den Lofoten von Anna Boberg-Stockholm, 5 Werke von Hans Autengruber-München, 15 Landschaften von Giulio Beda-München, 6 Bilder von Claus Bergen-München, 5 Porträts von Sophie Koner-Berlin, 14 Werke von Paul Leuteritz-München, 6 Landschaften von Hans Licht-Berlin, 24 Motive vom Montmartre von Georges Michel †, 20 Landschaften von Fritz Oßwald-München, 8 Motive von Ragusa von Albert Wenk-München und das für das Berliner Rathaus bestimmte Bildnis des Oberbürgermeisters Dr. Kirschner † von Prof. Hugo Vogel-Berlin.



MEISTERKONSOLE IM MORTUARIUM ZU EICHSTÄTT
Text S. 235

Die Große Kunstausstellung Stuttgart 1913 soll insofern eine Erweiterung erfahren, als man beschlossen hat, die auf der Ostseite des Kunstgebäudes befindliche Allee in die Ausstellung hereinzuziehen. Es soll da eine Ziergartenanlage geschaffen werden, welche die Möglichkeit bietet, Werke der Plastik, die sich zur Aufstellung im Freien eignen, zur richtigen Wirkung zu bringen. Die Anlage des Ziergartens wird dem Gartenarchitekten Herrn Karl Lutz, Sohn, übertragen. — Da immer noch Gerüchte zirkulieren, als ob die Ausstellung verschoben sei, möge hier noch einmal ausdrücklich hervorgehoben werden, daß hiervon nie die Rede gewesen ist. Die Ausstellung wird am 8. Mai d. J. eröffnet werden.

Neuer plastischer Kreuzweg. Mitte März wurden die großen plastischen Stationen des von Carl Burger in Aachen gefertigten Kreuzweges in Malmedy (Rheinland) aufgestellt.

Professor Joseph Wopfner (München) beging am 19. März seinen 70. Geburtstag. Er ist 1843 zu Schwaz in Tirol geboren. Bekannt sind seine Chiemseebilder.

Düsseldorf. Die Stadt Düsseldorf wird im Jahre 1915 in Verbindung mit dem Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen eine große Ausstellung unter der Devise »Aus 100 Jahren Kultur und Kunst« veranstalten. Die Leitung ist dem Direktor der Kunstakademie Prof. Roeber übertragen.

Von Ausstellungen. Am 3. Mai wird die große Kunstausstellung in Düsseldorf eröffnet. Anfangs Mai erfolgt die Eröffnung der Aquarellausstellung in Dresden und der Großen Kunstausstellung in Berlin. Am 8. Mai beginnt die Große Kunstausstellung in Stuttgart. Ende Mai schließt die Frühjahrausstellung der Secession München und am 1. Juni beginnt die XI. Internationale Ausstellung im Glaspalast zu München.

Josef Ehrismann aus München, dem, wie wir letzthin berichteten, die großen Chorfenster der Straßburger Magdalenenkirche übertragen worden sind, hat in der Zwischenzeit für die neue katholische Kirche in Straßburg—Kronenburg, Erbauer Professor Dr. Vetterlein-Darmstadt, einen sehr glücklich gelösten, streng charakteristischen Fensterschmuck geschaffen. Mit den verhältnismäßig geringen Mitteln der Kirchenfabrik ist es gelungen, die Kirche mit fünf prachtvollen farbigen Chorfenstern auszustatten; die unteren Fenster im Chor sowie die oberen Fenster des Mittelschiffs sind schlicht und einfach in getöntem Antik-Glas ausgeführt; für die dazugehörigen unteren Fenster wird Ehrismann Bilder zur kirchlichen Lokal- und Landesgeschichte schaffen. Die zur Einweihung der Kirche eingesetzten Chorfenster sowie das eine fertige Fenster der Magdalenenkirche lassen an künstlerischer Bedeutung alles, was in letzter Zeit auf diesem Kunstgebiet im Reichsland entstanden ist, weit hinter sich. Fulrad

Ein neues Glasgemälde. — Die Giesinger Stadtpfarrkirche in München erhielt auf Ostern aus der Kgl. Hofglasmalerei Zettler ein neues Glasgemälde. Der Entwurf dieser herrlichen Arbeit stammt von Fritz Kunz (München), der, wie früher berichtet wurde, die genannte Kirche bereits mit dem Glasfenster der Hochzeit zu Kana geschmückt hat. Kunz hat die Eigenart der Glasmalkunst vollauf erfaßt und verbindet mit diesem Vorzug ein hochstehendes Können und abgeklärtes Empfinden. Seine beiden Giesinger Kirchenfenster ver-

binden eine höchst glückliche Verteilung der Darstellung in der gegebenen Fläche mit leuchtender Glut der Farbe, deren Töne in beruhigende Harmonie gebracht sind. Das erstere Fenster ist auf rot gestimmt, das zweite mit der Darstellung der Brotvermehrung nach der Bergpredigt (Joh. 6, 11) auf blau und grün. Der untere Teil dieses Fensters mit den Patronen der beiden edlen Stifter zwischen schlicht grauen Streifen bringt die reiche Hauptdarstellung mit den oberen Partien schön ins Gleichgewicht.

Professor Martin Feuerstein vollendete Mitte März ein Seitenaltarbild für die Kollegiumskirche Mariahilf in Schwyz. Es stellt den hl. Thomas von Aquin dar, wie er vor dem Kruzifixus die Worte vernimmt: Bene scripsisti de me, Thoma; quam ergo mercedem accipies? Darauf erwiderte Thomas: Non aliam, Domine, nisi te ipsum. Dieses Gemälde wird in einem originellen Schutzengelbild ein Seitenstück erhalten. Letzten Sommer schmückte Feuerstein die Apsis der Kirche zu Gebersweier im Elsaß mit einer großen Darstellung der Krönung Mariä. Über dieses Werk berichtete unterm 23. September v. Js. die Zeitung: Le Nouvelliste d'Alsace-Lorraine in einem begeisterten Aufsatz, dem wir die Schlußworte entnehmen: »Feuerstein bedarf keiner Lobrede mehr. Doch sei mir ein Wort der Beglückwünschung und der Anerkennung gegenüber unserem Mitbürger, einer der Zierden unseres Landes, gestattet. Ich begrüße in ihm den ausschließlich christlichen Künstler, der niemals gleich andern der hl. Jungfrau Blumen streute und zugleich der Göttin von Korinth Girlanden wand. Wir beglückwünschen auch jene, welche beigetragen haben, die Kirche von Gebersweier mit dieser dritten und herrlichen Schöpfung Feuersteins auszustatten. Für diese wiederhole ich das Abschiedswort ihres verehrten Pfarrherrn Kanonikus Brandstetter: Wir haben die hl. Jungfrau gekrönt, möchte sie uns eines Tages auch krönen.«

Die Petrikirche in Mühlheim a. d. Ruhr. — Zu Ostern fand die Renovierung der protestantischen Petrikirche zu Mühlheim ihren Abschluß. Vorher war der in der Hauptsache gotische Bau durch eingebaute Emporen verunstaltet und der Altarraum durch Stühle um seine Wirkung gebracht. Eines künstlerischen Schmuckes entbehrte die Kirche. Jetzt sind die Einbauten entfernt und der Chor ist den Zwecken des Kultes zurückgegeben; der Kunst wurden die Tore weit geöffnet. Die künstlerische Gesamtleitung lag in der Hand des bewährten Professors an der Kunstakademie zu Düsseldorf, Joseph Huber-Feldkirch. Von ihm stammt im besondern die Anordnung der dekorativen Ausmalung, der feierliche Mosaikschmuck der Kanzel; er schuf die prächtigen gemalten Chorfenster und die Kronleuchter. Zwei große Wandbilder von Eduard von Gebhardt: Einzug Jesu in Jerusalem und Christi Himmelfahrt sind beinahe fertig. Auch Professor Dr. Board war an der künstlerischen Gestaltung der Kirche beteiligt. Große Verdienste erwarb sich Pfarrer Dr. Wessel um das Gelingen. Beim Festmahl, das anläßlich der Einweihungsfeier stattfand, äußerte sich E. von Gebhardt, solange er male, habe er das Bedürfnis und Bestreben gehabt, zu zeigen, daß die Malerei der Religion und dem kirchlichen Leben so ein Pfeiler werden könnte, wie die Musik. Wieder einmal da mittätig sein zu können, habe ihm in seinen alten Tagen die Stadt Mühlheim Gelegenheit geboten. Er habe darüber unsägliche Freude empfunden, denn es sei etwas ganz anderes, wenn man zu Hause ein Bild mache, als wenn man in der Kirche an die Wand male.

Max Roßmann (München) vollendete kürzlich ein großes Deckengemälde »Verklärung Christi« in Hildburghausen.

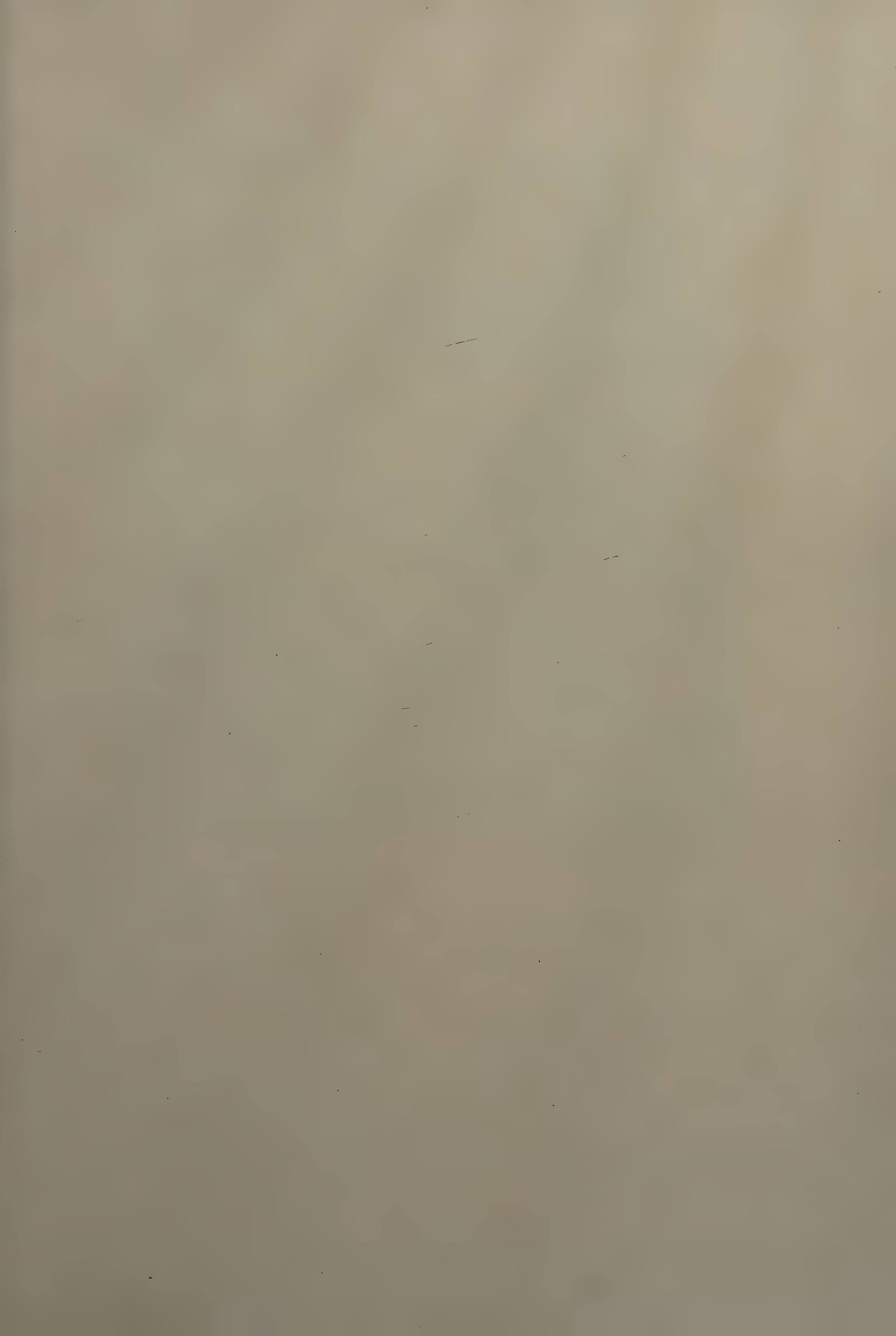
Missionskreuz. Zur Erlangung von originellen Entwürfen für ein schlichtes steinernes Missionskreuz veranstaltete der Albrecht Dürerverein in München einen »Kompositionsabend«. Unter den eingereichten Entwürfen wurden von der Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zur Ausführung empfohlen: an erster Stelle das Modell von Angelo Negretti, das auch ausgeführt wird, an zweiter Stelle der Entwurf von Karl Muggenhöfer. Ferner wurden wegen ihrer künstlerischen Qualitäten einige Entwürfe von Max Hartung und Karl Kuolt rühmend hervorgehoben.

MADONNA VON SCHRAUDOLPH

In der vorliegenden Nummer bieten wir die farbige Wiedergabe eines in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München befindlichen Ölgemäldes Johannes von Schraudolph aus dem Jahre 1863. Das Original mißt 0,90 X 0,70 m. Schraudolph war ein Sohn des Algäus, als Künstler kam er von den »Nazarenern«. Im Jahre 1808 zu Oberstdorf geboren, siedelte er 1825 nach München über, wo er sich unter dem edlen Joseph Schlotthauer, dem treuen Freunde des größeren Cornelius, ausbildete. In der Folge arbeitete er an den Fresken der Münchener Glyptothek mit. Dann zog ihn Heinrich Heß zur Ausmalung der Allerheiligen-Hofkirche bei, wo mehrere Einzelfiguren und Gruppen sein Werk sind. Weithin berühmt machte ihn die vielgepriesene und von dem Auftraggeber König Ludwig I. hochgeschätzte, von andern verdammte Ausmalung des Domes zu Speier. Ludwig I. hielt auf den Künstler dauernd große Stücke und nannte ihn im Jahre 1848 einen der ausgezeichnetsten Künstler, die damals lebten. Unser Bild ist für Schraudolph typisch. Seine Auffassung der kompositionellen Anforderungen an ein Bild geht auf den Anfang des Cinquecento zurück; die Wahl der Farben zeigt Anklänge, die aus dem Quattrocento stammen, ist aber durchsetzt von der Empfindungsweise der künstlerischen Atmosphäre, die ihn umgab, und der damaligen religiösen Düsseldorfer Meister. All das unbewußt, ohne Spur von äußerlicher Anlehnung, einheitlich zusammengefaßt durch eine nicht gewöhnliche angeborene Begabung. Als das Bild entstand, hatte die damals neue, inzwischen unter vielem Schelten wieder abgetane, theatralisch-realistisch-koloristische Richtung von Frankreich und Belgien her auch in Deutschland ihren Einzug gehalten und Triumphe gefeiert. Schraudolph wurde von ihr nicht mehr berührt und es war recht, daß er sich treu blieb. Denn Kunstwerke bleiben vom Wandel künstlerischer Anschauungen, die übrigens für das Leben der Kunst wohltätig und im Kreislauf der Dinge notwendig sind, unberührt, sie haben ihre Daseinsbedingungen in der Persönlichkeit ihres Schöpfers. Der Hauptwert der Bilder Schraudolphs wurzelt in seinem abgeklärten Sinne, in der tiefen Religiosität und schlichten Natürlichkeit, mit welcher die heiligen Stoffe geschildert werden. Daraus erklärt sich ihre Volkstümlichkeit. Am besten lagen ihm Kompositionen beschaulichen und lyrischen Charakters; für Schilderungen stark bewegter, dramatischer, leidenschaftlicher Handlungen war seine Geistesart weniger geeignet. Schraudolph starb 1879 zu München.

S. Staudhamer

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.





Vgl. Abb. 245—47
Text S. 253

GABRIEL VON SEIDL.
DIE PFARRKIRCHE
ST. ANNA IN MÜNCHEN



GABRIEL VON SEIDL — ST. ANNAKIRCHE IN MÜNCHEN

Text S. 253

GABRIEL VON SEIDL

Gestorben am 27. April

(Dazu die Abb. S. 245—271)

Unter den gegenwärtigen Baukünstlern Deutschlands ist wohl kaum einer so populär geworden, wie Gabriel v. Seidl. Wo immer es auch galt, die Fahne im Reiche des Schönen hochzuhalten, hier eine gefährdete landschaftliche Schönheit, dort einen malerischen Baumbestand oder ein bedrohtes Baudenkmal, auch Trachten, Sagen und Lieder aus längst vergangenen Zeiten zu bewahren, alte Volksbräuche und schöne Sitten vor dem Untergange zu retten, überall war er der erste, der nicht nur die Anregungen gab, sondern auch oft mit persönlichen Mitteln ein schönes Ziel durchsetzte. Und wie vielseitig war der Künstler, wenn es gilt, Feste zu veranstalten und große Ideen zu verwirklichen. Wiederholt griff er auch zur Feder, um über aktuelle Kunstfragen zu schreiben. Nicht unbekannt ist längst sein goldenes Münchner Herz, das stets bereit, die Armen zu unterstützen, wenn's not tat und auch so mancher hilfsbedürftige Künstler fand schon bei ihm den erbetenen Beistand! Meister Seidl kann darin vielen wohlhabenden Künstlern zum Vorbild gelten.

Wer durch das Tor seines von ihm erbauten Hauses geht, das die Inschrift »NEC · SPE · NEC · METU« trägt, und dem Gartenhause zuschreitet, worin sich die großen, anheimelnden Atelierräume befinden, gewinnt schon durch die in dem schönen, großen Garten und im Treppenhause aufgestellten alten, kunstgewerblichen Schätze den Eindruck, daß hier in der Stille, fern von dem hastenden Treiben der Straße, ein idealer Künstler seine Werkstätte aufgeschlagen hat. Doch diese liebevoll zusammengetragenen, sinnig als Schmuck dienenden, altertümlichen Kunstwerke geben Kunde, daß hier kein Übermoderner wirkte und schuf, sondern einer, der das Alte, Wahre und Schöne hochhielt! Und was für große Pläne und Ideen



GABRIEL VON SEIDL ST. ANNAKIRCHE IN MÜNCHEN

Hauptportal

sind nicht schon seit der Gründung aus dem stillen Frieden dieses Gartenhauses hervorgegangen, wo es kein Stürmen und Hasten gab!

Man muß die Herkunft, den Geburtsort, die Verwandtschaft und Zeitverhältnisse kennen, in denen Seidl aufwuchs und die er sich zu eigen machte, um ihn vollständig zu verstehen.

Gelegentlich seines 60. Geburtstages hatten wir im 5. Jahrgang, S. 134, in kurzen Zügen seiner Verdienste gedacht. Leider erreicht ihn die folgende Würdigung nicht mehr; denn am 27. April wurde er uns durch den Tod entrissen, allzufrüh für die Kunst!

Am 9. Dezember 1848 wurde Gabriel Seidl in München als Sohn des sehr geachteten Bäckermeisters Anton Seidl geboren, dessen Frau die Schwester der Gebrüder Sedlmayr, jener weltbekannten Münchner Brauereibesitzer war, ein günstiger Umstand, da der junge Gabriel durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen mit reichen Münchner Bürgerfamilien zeitig Aufträge erhielt und



GABRIEL VON SEIDL BRUNNEN

Vor der St. Annakirche in München

bald ins richtige Fahrwasser kam. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern blieb er seiner Vaterstadt München treu, suchte zwar, als ganz junger Mann, wie das oftmals geschieht, anfangs in der Berufswahl unschlüssig umher, lernte in Maschinenwerkstätten Mechanik und Maschinentechnik, worauf er die damalige Polytechnische Schule besuchte. Sein Vater, der kunstbegeisterte Hofbäckermeister, hatte einen Kreis von hochangesehenen Künstlern um sich und sammelte selbst alte und neue Kunstwerke. Dadurch frühzeitig angeregt, ging Gabriel, einem inneren Drange folgend, zur bildenden Kunst über und wurde Architekt. Vorher schwankte er, denn die idealere Malerei hatte es ihm angetan und keinem Geringeren als Moritz v. Schwind legte er seine Zeichnungen und Skizzen vor, doch siegte in diesem Zwiespalt die edle Baukunst, worauf er unter Neureuther die Technische Hochschule besuchte. Auch am 1870er Kriege nahm er teil.

Vgl. die Abbildungen der Innen- u. Außenansicht S. 249

In München und seiner Umgebung zeichnete der junge Seidl schon frühzeitig nach der Natur, wie landschaftliche Schönheiten des Isartales, vor allem aber Altmünchner Baudenkmale, Zeichnungen, die für uns schon deshalb von großem Interesse sind, weil die Bauten nicht mehr existieren. Einen Blick in des Künstlers Skizzenbücher zu werfen, zumal in jene aus der Jugendzeit, ist ein Genuß. Da finden wir unter anderm aus dem Jahre 1865 eine flott hingeworfene Skizze der ehemaligen Poetenschule mitsamt der Umgebung der Frauenkirche, von welcher überhaupt eine derartige Ansicht nicht weiter existiert.

Seine erste selbständige Arbeit war die Mithilfe bei dem Neubau der Villa seines Oheims Gabriel Sedlmayer; darnach hatte er in der Jubiläumsausstellung des Münchner Kunstgewerbevereins im Jahre 1876 für die damalige Zeit höchst anheimelnde bürgerliche Zimmer ausgestellt, die nicht geringes Aufsehen erregten, worauf er noch im gleichen Jahre eine Studienreise nach Italien und Rom unternahm. Endlich im Jahre 1878 trat er mit seinem ersten, selbständigen Werke, dem Deutschen Haus am jetzigen Lenbachplatze hervor, welches sein Oheim Gabriel Sedlmayer von ihm errichten ließ (Abb. S. 258). Eine trauliche altdeutsche Stimmung umweht das herrliche Giebelhaus, das im Innern durch seine Vertäfelung der Münchner bezw. bayerischen Wirtshauseinrichtung eine neue, besser gesagt, eine wiedergefundene Richtung gab, denn darin ist ja unser Seidl groß, seine Schöpfungen bodenständig zu gestalten.

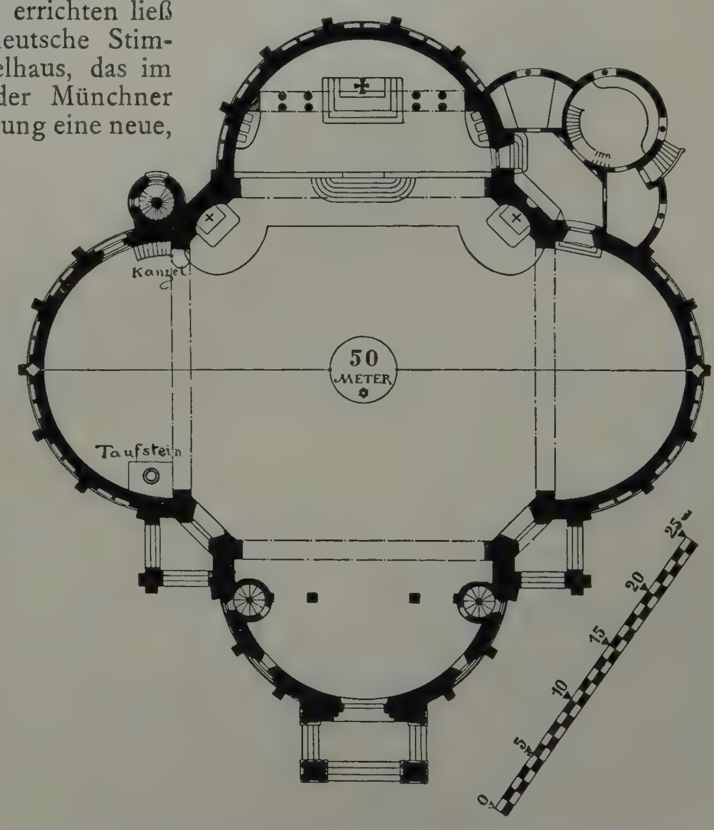


GABRIEL VON SEIDL

Querschnitt und Grundriß der St. Rupertuskirche in München

Vgl. unten u. S. 249

Durch den Umgang mit den Künstlerfreunden seines Vaters, der ersteren gegenüber auch sehr freigebig gewesen sein soll, wurde der junge Gabriel infolge seiner Tüchtigkeit bald bekannt und auch in Künstlerkreisen eingeführt. Frühzeitig trat er durch die seinerzeit gegründete Künstlergesellschaft »Allotria« mit schon älteren Männern, wie Franz v. Lenbach, Lorenz Gedon, dem Vorkämpfer des Barock, v. Miller, Seitz und anderen in Berührung und die alte Kegelbahn im Hause des Vater Seidl sah nicht nur Künstler mit Namen ersten Ranges, sondern auch Mitglieder des bayerischen Königshauses als Gäste.



Der nunmehr verstorbene Rudolf



GABRIEL VON SEIDL — ST. RUPERTUSKIRCHE IN MÜNCHEN

Außenansicht. — Text S. 256



GABRIEL VON SEIDL — ST. RUPERTUSKIRCHE IN MÜNCHEN

Innenansicht, Blick auf den Hochaltar



GABRIEL VON SEIDL KLERIKALSEMINAR IN FREISING

Anbau an das alte Gebäude



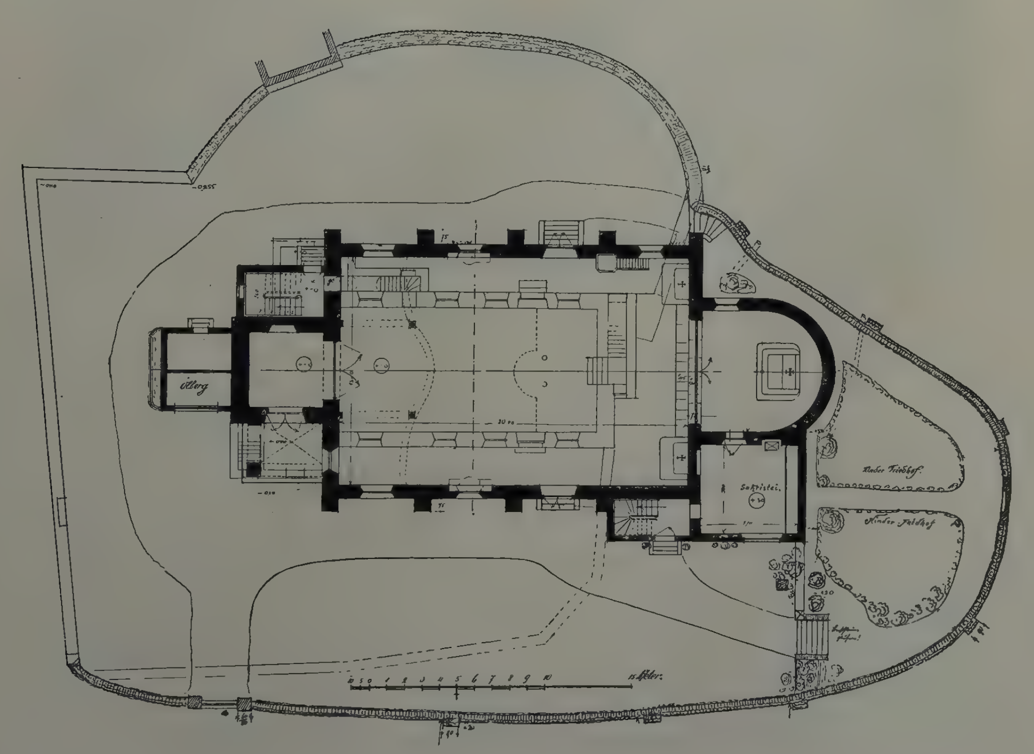
GABRIEL VON SEIDL PFARRKIRCHE IN STEPPERG

Bei Neuburg a. Donau. Erbaut 1907. — Vgl. nächste Seite. — Text S. 256



GABRIEL VON SEIDL — PFARRKIRCHE IN STEPPERG

Chorseite. Vgl. Abb. S. 250 und Grundriß unten. — Text S. 256



Grundriß der Pfarrkirche in Stepperg und alte und neue Friedhofsmauer. — Vgl. obige Abb. u. S. 250



GABRIEL VON SEIDL KIRCHE IN OBERHUMMEL

Unausgeführtes Projekt für die Erweiterung der alten Kirche; Erweiterungsbau quer zur alten Kirche
Vgl. Grundriß

v. Seitz zählte zu Gabriel Seidls besten Freunden und hat namentlich zur inneren Einrichtung des von Gabriel v. Seidl errichteten Nationalmuseums in München (Abb. nach S. 268) das Wesentlichste beigetragen. Mit ihm war er wohl zehn Jahre lang, Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre, unter der Firma Seitz & Seidl zur Gründung einfacher, stilgerechter Häuser bezw. Inneneinrichtungen verbunden, die epochemachend für die damalige Zeit waren. Zusammen schufen sie auch hier die Festbauten und Dekorationen für das Deutsche Bundesschießen 1881. Bald darauf errichtete Seidl den Arzberger-Keller, sowie die Bäckerherberge in der Maistraße zu München.

Seidl verstand es, sich in Wesen und Eigenart der verschiedenen deutschen Bauweisen zu vertiefen. Mochte er nun ein Werk in Norddeutschland oder am Rheine oder im bayerischen Gebirge errichten, überall war er daheim und hütete sich, irgend eine ortsübliche Bauweise von Norden nach Süden oder umgedreht zu verpflanzen, wie das so oftmals in den früheren Jahren von anderen Künstlern in der unsinnigsten Weise geschehen ist. So errichtete er schon frühzeitig in den Rheinlanden, die er als Roman-

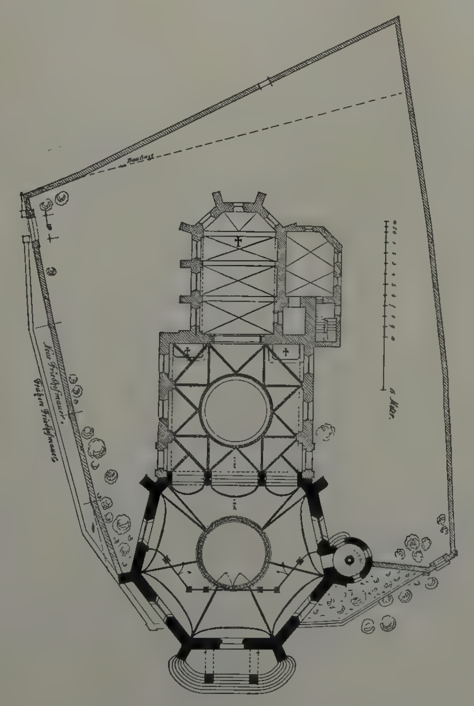
tiker so liebte, zahlreiche Bauwerke, unter anderem das Rathaus und später das Museum in Worms, sowie das Haus Schoen daselbst. Weiter die Gottliebenkapelle in Herrnsheim (Abb. S. 254), ein Schloß in Büdesheim, sowie verschiedene Häuser in Darmstadt und endlich die unlängst fertig gestellte prächtige Villa Puricelli in Düsseldorf (Abb. S. 263). Eine fesselnde Bauaufgabe war für ihn der umfangreiche Anbau an das baukünstlerisch hervorragende alte Rathaus der freien Reichsstadt Bremen, welcher im Januar dieses Jahres unter großer Festlichkeit eingeweiht wurde. Es würde zu weit gehen, alle die zahlreichen auswärtigen Bauten aufzuzählen und zu beschreiben, die der Künstler in Deutschland, Österreich und so weiter, namentlich in Tirol ausführte. Aus dem bayerischen Gebirge sollen nur die zahlreichen Bauten in Tölz, wo er sich eine eigene Villa errichtete, dann Villen in Bad Kreuth und Berchtesgaden erwähnt werden (Abb. S. 269—271).

Seine individuellsten und bedeutendsten Schöpfungen besitzt jedoch seine Vaterstadt München — die ihn kürzlich zum Ehrenbürger ernannte — von denen aber nur die markantesten hier beschrieben werden können.



GABRIEL VON SEIDL KIRCHE IN THALKIRCHEN
Anbau an die alte Kirche. Darunter der Grundriß: Der alte Teil schraffiert, der Anbau schwarz gezeichnet. — Text S. 256

Am Lehel, gegenüber dem Franziskanerkloster und der dazu gehörigen Kirche, welche die bekannten Gebrüder Asam um 1700 mit Fresken schmückten, hat Meister Seidl eine Perle romanischer Baukunst geschaffen. Die neue Annakirche erhebt sich auf einem freien Platz, inmitten einer Terrasse, zu der sieben Freitreppen emporführen. Der Entwurf ist aus einem 1888 unter Münchener Architekten ausgeschriebenen Wettbewerb hervorgegangen, wobei neben Seidl auch zwei Mitbewerber Preise erhielten. Nach mehrfacher Umarbeitung wurde das Seidlsche Projekt schließlich zur Ausführung bestimmt. Inbegriffen die erst vor kurzem vollendete prächtige Ausmalung des Schiffes ist die Kirche bis auf die etwa noch fehlenden Malereien der Vierungskuppel vollendet (Abb. 1. Sonderbeilage und S. 245—247).



Grundriß der erweiterten Kirche in Thalkirchen. Vgl. Abb. oben.

Der Bau ist eine dreischiffige Basilika. An das vierjochige Langhaus schließt sich nach Osten das Kreuzschiff mit dem im Halbrund endigenden Chor an, den die tiefer gelegenen Sakristeiräume umziehen. Die Kirche ist im Charakter der rheinischen und lombardischen Stilrichtung gehalten, deren Formen in Verbindung mit dem Baumaterial aus Muschel-



GABRIEL VON SEIDL
Gottliebenkapelle in Herrnsheim. Vgl. Abbildung unten.

sammengestimmt ist (Abb. S. 247).

Auch auf dem Gebiete des Wohnhaus- und Palastbaues hat Seidl in München Bedeutendes geleistet. Bei Spaziergängen in den Straßen können wir an diesen Bauten sofort seine künstlerische Handschrift erkennen. Wie heimelt uns das Gasthaus zum »Grünen Baum« an der Isar an! Die am Bavariaring, Ecke Beethovenstraße, erbaute Villa im Landhauscharakter ist eine Perle des Barockstils. Einfach, aber höchst malerisch baut sich dieses Schlößchen mit seinen Erkern und Giebeln auf, ja, bald könnte man vermuten, ein Bauwerk aus dem 17. oder 18. Jahrhundert vor sich zu haben. Wie bekannt, liebte es Seidl, streng stilgerecht zu bauen, er beherrschte aber auch, wie schon bemerkt, alle Stilepochen meisterhaft.

Zahlreich sind die von ihm erbauten Villen

kalk ein wunderbares malerisches Bild geben. Seidl hat sich wohl an die alten Formen angelehnt, in deren Erkenntnis er sich als längst erprobter genialer Meister bewiesen, hat aber doch wiederum frei und selbständig ein Werk geschaffen, welches als seine beste Schöpfung unter den Kultusgebäuden gelten darf, ja wir möchten wohl meinen, daß die Annakirche, neben der von Freiherrn v. Schmidt erbauten Sankt Maximilianskirche in der Wittelsbacherstraße zu München, unter den neuen deutschen Kirchen romanischen Stiles, eine der ersten Stellen einnimmt.

Zur Verschönerung des Kirchenplatzes hat Professor Seidl an der linken Ecke der Terrasse, nach dem überaus originell gelösten Turme zu, einen im Charakter der Kirche gehaltenen Brunnen geschaffen, welcher unsere Aufmerksamkeit lange in Anspruch nimmt. Gegenüber den Beziehungen des Gotteshauses zu diesem Brunnen glaubt mancher fremde und unvorbereitete Architekt in der gesamten Anlage ein Werk aus längst entschwundenen Zeiten vor sich zu haben, zumal die Architektur mit dem Baumaterial so überaus harmonisch zu-



GABRIEL VON SEIDL
Gottliebenkapelle in Herrnsheim



GABRIEL VON SEIDL
Gräfl. Moysche Familiengruft in Obenhausen

in der Umgebung Münchens, welche uns durch ihre reizvolle Bauweise mit Erkern, Türmchen und Giebeln ganz bezaubern können. Der Fachmann braucht auch nicht erst lange nach dem Erbauer zu fragen, denn die wunderbar edlen Formen sagen ihm gleich, daß sie kein anderer als Meister Seidl schuf. Man kann sich an diesen Meisterwerken nicht genug schauen, mit welcher Liebe der Künstler jedes einzelne Teilchen ersann und alles dabei in reiner Stilart durchführte. Das schloßartige Heim des verstorbenen Kunstmalers Lenbach ist eine seiner bedeutendsten Schöpfungen dieser Gattung in München. Auf beiden Seiten des Platzes, dicht vor den ideal schönen Klenzeschen Propyläen, haben zwei Kunstmäzene ihr Heim aufgeschlagen. Auf der einen Seite finden wir das Dr. Hirthsche Wohnhaus und auf der anderen die erwähnte, in edlem italienischem Renaissancestil erbaute Lenbachvilla. Was will man vieles über das von Meister Gabriel v. Seidl errichtete Bauwerk mit den Terrassen und Loggien, sowie den äußerst prächtigen Gartenanlagen mit den darin enthaltenen Kunstschätzen sagen und schreiben? Es ist die ganze Anlage und Gruppierung eine Sehenswürdigkeit der Stadt München, und wenn wir dies kostbare Künstlerschloß uns näher betrachten, so kommt uns bald zur Einsicht, daß in solchen Räumen nur ein mit allen irdischen Gütern gesegneter Fürst im Reiche der Kunst gewohnt haben mußte (Abb. I. Jg. S. 280).

Das seinerzeit von den Münchner Künstlerkorporationen errichtete vielumstrittene Künstlerhaus ist bekanntlich auch eine Schöpfung Seidls. Sein anmutiges Höfchen mit dem Bogengang, dem Pförtnerstübchen, dem malerischen Brunnen und den sinnigen Dekorationen ist im wahren Sinne des Wortes der Vorhof zu dem Tempel der Kunst, welchen wir jetzt betreten; denn was uns hier im Hause selbst entgegentritt, übertrifft noch die kühnsten Erwartungen.

Beim Besteigen der Treppe prangt über uns der mit Blumenbüschen und bunten Vögeln bemalte Stiegenhausplafond; wir schreiten empor und stehen nun vor den Pforten des Saales, des eigentlichen Heiligtums des Hauses. Die Türen öffnen sich und ganz geblendet schauen wir in diese märchenhafte Pracht, welche Seidl im Verein mit Lenbach hier schuf.

Mit seinen hohen Giebeln steht das Haus macht- und kraftvoll da; die schön ornamentierten Vorbauten schließen es von der nüchternen, profanen Welt ab, gleichsam wie ein Wall die Burg.



GABRIEL VON SEIDL
Grabmal Prinzregent Luitpold-Kanoniere

Von Seidls Geschäftshäusern sind unter anderm die am Marienplatze in München zu nennen. Um den schönen Eindruck des Platzes festzuhalten und zu erhöhen, haben mehrere Architekten ihr Bestes beigetragen, und ist sogar an dem von Seidl erbauten Kaufhause das an dem alten Gebäude gewesene Bild des heiligen Onophrius wieder angebracht, ebenso sind einige Reste gotischer Bauteile von den Bögen des alten Hauses ähnlich verwendet worden. Ohne die häßlichen sichtbaren Eisenkonstruktionen, auf die man jetzt gewöhnlich die oberen steinernen Geschosse der modernen Kaufhäuser stellt, hat trotzdem der Meister allen neuesten Anforderungen an Kaufläden und so weiter Rechnung getragen und so die ideale mit der realen Seite vortrefflich verschmolzen. Der Grundriß des von Seidl erbauten Hauses ist einfach und zweckentsprechend gelöst; vor allem reizend ist das schöne Eingangsportal und die prächtigen Giebel.

Von Kirchenbauten neuer Zeit, die Seidl schuf, sind zu nennen: Der Erweiterungsbau der Thalkirchner Kirche bei München, sowie die Sankt Rupertuskirche auf dem Gollierplatze und die Kirche in Stepperg (Abb. S. 248—253).



GABRIEL VON SEIDL GEDON-GRABMAL
Im südlichen Friedhof zu München

Die erwähnte Rupertuskirche ist 1902/04 erbaut und zeigt im Grundriß die Form eines Vierpasses, das heißt vier zusammenhängende Halbkreise umschließen ein Quadrat. Der Haupteingang in der Mittelachse liegt unter einer Vorhalle, die Glockentürme in zwei Ecken des Vierpasses, die übrigen Ecken des Vierpasses werden durch einen Treppenturm und den Sakristeianbau ausgefüllt.

Bemerkenswert sind auch die rasch nacheinander entstandenen Privatbauten: Die Paläste Schrenk-Notzing (Abb. S. 265), Klopfer, die Häuser der Professoren Stadler und v. Kaulbach (Abb. S. 259), des Antiquars Böhler in München (Abb. S. 264) und so weiter. Sie alle aufzuzählen, würde zu weit führen. Bemerken wollen wir jedoch, daß der Meister in den letzten Jahren bei seinen Palastausführungen in München sich mehr der italienischen Renaissance hinneigte. So



GABRIEL VON SEIDL — WALDKAPELLE SCHLOSS RAMHOLZ (OBERHESSEN)

viel wir wissen, waren es Bedingungen der Bauherren.

Weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt sind die beiden großen Münchner Monumentalbauten: Das Nationalmuseum und das jetzt im Bau begriffene Deutsche Museum. Bildet ersteres schon an und für sich das Lebenswerk eines Künstlers, so bedeutet letzteres eine noch größere Schöpfung. Das Nationalmuseum in seiner großzügigen, praktischen inneren Anlage und in seiner äußeren malerischen Wirkung ist weltbekannt geworden und hat sich der Erbauer damit selbst sein Denkmal gesetzt. Am 30. Dezember 1899 konnte die Übergabe des fertigen Gebäudes an den Staat vollzogen werden. Die gesamte Bauanlage des Deutschen Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik wird selbst ein Meisterwerk der Baukunst werden und umfaßt eine Baufläche von rund 30000 qm, sowie einen umbauten Raum von 600000 cbm. Es besteht aus dem Ausstellungsbau auf dem südlichen, dem Bibliothekbau auf dem nördlichen Teil der Museumsinsel und aus zwei niedrigen Verbindungsbauten an der Ost- und Westseite, gruppiert um einen großen Hof.

Gabriel v. Seidl versenkte sich in ein Wunderreich verschwundener Kultur, aus deren Geiste er neue Akkorde und Hymnen in verjüngter Gestalt schuf. Nur an einer der großen Kulturepochen zog er bisher ziemlich gleichgültig vorüber, an jener der strengen Gotik, welcher er als malerisch fühlender Architekt keinen Geschmack für unsere Zeit abgewinnen konnte. Auch wollte der Meister kein Bahnbrecher, kein Stilerfinder in unserem Sinne sein und doch ist er ein Fürst im Reiche der Baukunst, ein Dichter und Schatzgräber, der wie wenige Glanz und neues Leben in der bodenständigsten Weise zum Ausdruck gebracht hat.[1])

Schmerzbewegt haben wir ihn am 30. April zur letzten Ruhestätte im Münchener südlichen Friedhof begleitet. Sein Genius umschwebt uns aber in seinen Werken, die seinen Namen nicht sterben lassen. Er ruhe in Frieden!

---

[1]) Das Bildnis des Künstlers von Leo Samberger ist im 1. Heft dieses Jg., S. 11, veröffentlicht. D. R.

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

Von Oscar Gehrig

Der Frühling sei der Jugend eigen. Jugend im Sinne von rüstig ausschreitender, stilbildender Generation, frischer Individualität, nicht von Anfängertum. Das sei die Devise für die diesjährige Frühjahrausstellung der Münchener Secession. Vielfach wird es sich hier schon um gereifte Persönlichkeiten handeln, die wiederum bereits in künstlerisch prinzipiellem Gegensatze stehen zu jener Gruppe, die vor zwei Jahrzehnten die Secession ins Leben gerufen hat. Eine präzise Scheidung der Prinzipien zweier solcher Generationen, der älteren und jüngeren, läßt sich aber nicht immer so leicht vornehmen, zum mindesten nicht in den vielen, durch die Schule bedingten Grenzfällen.

Die deutsche Kunst hat im Verlaufe des letzten Dezenniums wechselvolle Entwicklungen durchgemacht oder bestimmt geartete Ansätze gezeigt; das gilt weniger für technische als vielmehr für problematische Fragen der ideellen wie rein anschaulichen Seiten der künstlerischen Gestaltung. Da hebt ein gewaltig Streben nach Monumentalität, nicht ohne psychologische Einschläge, an; in der Malerei löst sich dieser Zug beispielsweise dadurch prägnant in der Erkenntnis aus, daß monumental-dekorative Schöpfungen nicht mehr bloße Übertragungen der abgerundeten Tafelbilder ins Große sein dürfen weder in der profanen noch hieratischen Kunst. Man schickt sich an, gestaltend den Weg umgekehrt zu gehen, den die Künstler vor sechs und fünf Jahrhunderten in der allmählichen Entwicklung der Wandmalerei zum Tafelbild geschritten sind; neben theoretischem Erörtern wendet man auch praktisch die anders gearteten Gesetze der Monumentalkunst an, bei der die Figuren in einem vom Wesen des Tafelbildes differenzierten Verhältnis zum Raum, zu den Bildgrenzen, der auszugestaltenden Fläche selbst stehen und wo ferner der Farbe eine bestimmte tektonische Funktion im dekorativen Bildaufbau zufällt. Immer klarer tritt weiterhin heute die allmähliche Zersetzung, ja teilweise Überwindung der bloß impressionistisch erfassenden Kunstweise, die das Zufällige und rein Zuständliche eines Naturausschnittes malerisch wiedergibt, klar zutage. Die Verinnerlichung des künstlerischen Schaffens, das beherrscht wird vom Kompositionsgedanken als immanentem Wesenszug des heutigen Strebens nach beseeltem Ausdruck, beginnt bei freier werdender Stellungnahme zur »Natur« als gegenständlichem Teil der Darstellung zu obsiegen. Das Hinneigen zu den Trecentisten und Quattrocentisten, den Meistern der Monumentalkunst und der Komposition im lautersten Sinne, ist, abgesehen von nicht allzu vielen Fällen, heute keine bloße Mache mehr oder Mode. Die Wurzeln greifen tiefer; wir stehen dem Mittelalter näher denn je, ohne daß wir aber auch wieder sentimentalen oder hysterischen Auswüchsen, Übertreibungen zu steuern vermögen. Eine Zeit der Neuromantik, des Idealismus, der das Herbe dem Süßen, das Wuchtig-Harte dem Sentimentalen vorzieht, ist längst angebrochen; Linie und Farbe sind jeweils einer dem straffen Bildgedanken oder -charakter entsprechenden Modifikation unterworfen worden. Neben der Wahlverwandtschaft mit dem Schaffen des ausgehenden Mittelalters, den Einflüssen Hodlers und den Vollendern der malerischen Tradition Frankreichs im 19. Jahrhundert (Cézanne, van Gogh) haben nicht zuletzt Marées und Puvis de Chavannes als markante ahnungsvolle Initiatoren unserer jetzt sich verwirklichenden Ideenwelt zu gelten; und außerdem steht, psychologisch nicht unmotiviert, mit dem Janusgesicht zwischen alter und neuer Zeit als Beispiel gesteigerter Individualität Greco; Anreger und -Verführer aber auch für die Charaktere, die das Wehen des eigenen Zeitgeistes zu schwach verspüren. Trotz aller zersetzenden Elemente bereitet sich unsere Epoche, wie es doch den Anschein hat, wieder vor, eine strenge, sich selbst entäußernde religiöse Kunst zu schaffen; der Alte und der Neue Bund liefern gerade heute vielfach auftretende, wuchtige Motive zur Verwirklichung des Kompositionsgedankens, der Bewegungs- und Farbsymbolik.



GABRIEL VON SEIDL DEUTSCHES HAUS

München, Lenbachplatz

Ein Gang durch die Frühjahrausstellung — wie dies überhaupt für fast alle bedeutenden gegenwärtigen Ausstellungen gilt — wird uns belehren, wohin der Weg führen soll. Eine Reihe von Werken, Tafelmalereien noch, großen und kleinen Stils, legen Zeugnis ab von den oben geschilderten Wesenszügen unserer heutigen Kunst; immer mehr wird man sich wieder vor Augen halten müssen, welch große kulturelle und künstlerische Rolle die monumentale und dekorative Malerei an und

in Palästen, Villen, Schulen usw. zu spielen haben wird. Freilich, entwickeln im eigensten Sinne kann sich diese Kunst erst dann, wenn ihr von den maßgebenden Seiten aus auch die eben nun einmal erforderlichen Flächen zur Verfügung gestellt werden in genügender Anzahl und Größe. Man bleibe sich klar über die Bedeutung der Kunst im Leben der Völker, in der Genesis der Zeiten und Kulturen; welch eminente, orientierende Stellung kann die glückliche Vereinigung der Schwesterkünste Architektur, Malerei und Plastik an hervorragenden Plätzen in der Öffentlichkeit einnehmen, wenn jene mit Mitteln nicht kargen, die sie zur Verfügung haben! Hier handelt es sich um Werte, die erst umgesetzt, nicht verloren gehen; das Gegenteil dürfte wahr sein. Wenn Meier-Graefe einmal manche Kreise treffend charakterisiert: »Man braucht keine Kunst. Bismarck ist ohne sie fertig geworden und die Mehrzahl der Regenten führt ohne sie eine ersprießliche Regierung; ... es gibt wichtigere Dinge«, so mögen Bischof Paul Wilh. v. Kepplers Worte hier angeführt sein, der schreibt: »Die Kunst ist die edle Freundin und Wohltäterin der gehetzten Menschheit, des geplagten Volkes«; und weiter: »Daß die Kunst sich auch dem vierten Stand, dem Arbeiter der Scholle und Maschine, dem Proletarier, zuwandte, ist an sich gewiß nicht verwerflich, so wenig als wenn der Roman aus den Salons in die Hütten des Landvolks und in die Werkstätten der Arbeiter auswanderte.« Das soll sich zunächst auf das stoffliche Interessengebiet der künstlerisch sich betätigenden Stände beziehen; könnte man aber nicht auch umgekehrt daraus den Schluß folgern, allen Ständen in möglichst erreichbarem Maße das Anrecht oder doch die Möglichkeit auf äußeren oder inneren Besitz dessen, was die Kunst erdenkt, erschafft, in unaufdringlicher Weise zu bieten? Und dazu vergleiche man dann die kulturelle Förderung, die eine dem Wesen der eigenen Zeit entsprechende Kunst an exponierter Stelle, soll sie nun monumental oder doch wieder intim wirken, als positiver Impuls in der Seele des Volksganzen bewerkstelligen kann, ohne daß man aber die Luft mit »Kunstgeschrei« zu schwängern und von Hof zu Hof mit »Kunst« hausieren zu gehen bräuchte. Taten erreichen auch hier mehr denn graue Theorien.



GABRIEL VON SEIDL — VILLA KAULBACH

München, Kaulbachstraße. — Gartenseite

Wir gehen jetzt über zum konkreten Teil dieser Abhandlung, zur Besprechung des Bildermateriales der heurigen Secession. »Viele Wege gehn durch den Wald, wer nicht Bescheid weiß, verirrt sich bald« sagt Joh. Trojan. Zahl der ausgestellten Werke: 564; weniger als im Vorjahre. Hängung: meist gut. Die Jury hat bei weitgehendem Entgegenkommen gegenüber den verschiedensten künstlerischen Auffassungen sicherlich gut ihres Amtes gewaltet. Zweitausend Werke waren eingesandt worden. Die Secessionsgalerie im Obergeschoß ist wieder geräumt und ihre Säle sind in die Ausstellung miteinbezogen worden. Bei einem Rundblick übers Ganze wenden wir unser Augenmerk zunächst den Vertretern der monumentalen oder dekorativen Malerei zu, die nach unserer Meinung der Frühjahrsausstellung einen besonderen Wesenszug verleiht und zu der wir einleitend prinzipiell Stellung genommen haben. Die Künstlergruppe »Sema« eröffne den Reigen. Karl Caspar, uns längst kein Unbekannter mehr, zeigt uns eine »Weinlese Noahs«, kompositionell wuchtig und prägnant von festgeschwungener Linienführung; die Farbe der herbstsatten Schöpfung durchläuft in warmen Tönen die Stufenleiter von Hellbraun bis zu sonorem Rot. Ostini mag recht behalten, wenn er über dieses Bild schreibt: »Man hat das Gefühl, als verlange die Kunst dieses Malers nach größeren Formaten, und könnte sich diese Szene recht wohl als Wandbild mit lebensgroßen Gestalten vorstellen.« Wir haben uns an dieser Stelle (vgl. VIII. Jahrg. Nr. 12, September 1912, Beilage S. 58 und IX. Jahrg. Nr. 3, Dezember 1912, S. 90, 91) schon verschiedentlich über die Kunst Caspars, die bei Anlehnung an fruchtbare Vorbilder doch ganz auf dem Boden unserer Zeit steht und ihr entspricht, geäußert.

Temperamentvoller, in seinen Willensäußerungen gewaltiger als Caspar, ist Franz Reinhardt in seiner »Kreuzaufrichtung« und dem »Aufstand«. Düstere Dämonie geht durch seine Werke hindurch, in denen athletische Menschen, nur mit langen Hosen bekleidet, in verderblichem Wirken geschildert sind. Eine ernste Kunst übt auch Reinhardt aus; etwaige Übertreibungen im stürmischen Kompositionsdrange werden ob ihrer Ursprünglichkeit wohl kaum als Saloppitäten aufgefaßt werden. Der Künstler vervollständigt durch seine Farbengebung den starken Eindruck seiner Schöpfungen. Als religiöse Schöpfung wäre die Komposition kein guter Griff. Hinter den Leistungen der beiden genannten Künstler steht die noch ungeklärte, körperüberfüllte »Sehnsucht« von



GABRIEL VON SEIDL SCHLOSS NEUBEUERN (SÜDFRONT)

Karl Gatermann zurück; hier ist der Wille zu reicher, rhythmisch gegliederter Komposition noch nicht gebändigt durchs Gesetz. Interessant bleibt dennoch, wie dieser Künstler die denkbar einfache Tönung, Hell und Dunkel, dazu benutzt, den beabsichtigten monumentalen Eindruck zu verstärken. Gustav Jagerspacher müssen wir als Letzten noch zu dieser Gruppe rechnen; sein »Verwundeter«, eine Szene aus dem Arbeiterleben, ist eine eindringlich packende Schilderung; als Bild im Bau fest gefügt, erinnert sein malerisch farbiges Gewand in manchen Zügen wohl an eine Art, wie sie vor mehr als einem Menschenalter schon ein Habermann oder A. v. Keller gepflogen haben. Und doch voll und ganz Kunst unserer Zeit in der einfachen Strenge. Sein »Alter Mann« ist im Ausdruck nicht schwächer, in der Gebundenheit der anschaulichen Mittel eher stärker noch als die große Komposition. Helen Haefliger hat mit ihrem gleichen Motive (»Alter Mann« liegend) eine der vorigen ebenbürtige Arbeit ausgestellt; sie legt noch mehr Wert auf die Differenzierung der farbigen Erscheinungen innerhalb der Einheit Körper und Raum; vielleicht geht hier der Weg über Weißgerber zurück zu Cézanne.

Der Stuttgarter Alfred Pellegrini, von dessen Hand wir auf der letzten Sommerausstellung der Secession größere Kompositionen sahen, in denen er die figural zu schmückende Fläche als solche gewahrt und nicht zerstört wissen wollte, reihe sich hier an; ebenso Leopold Durm mit seiner »Eva«, die er als Motiv vielfach abwandelt; er ist ein starkes dekoratives Talent, der zugleich die Form kräftig zusammenfaßt wie er sie in rhythmisch gegliederte Organismen einfügt. Seine moderne Anschauung ruht auf solider Basis. Viktor v. Belanyi ähnelt in seinen »Reifen Früchten« dem vorigen Künstler in manchem, ohne ihn aber zu erreichen; die Farbbehandlung ist hier von anderen Prinzipien geleitet.

Von symptomatischer Bedeutung, zum mindesten noch sehr interessant ist nun die Tatsache, daß Neuerer oder Bahnbrecher wie Caspar und der Kreis um ihn heute schon auf der gleichen Ausstellung ihre Antipoden antreffen können. Ein kausales Verhältnis mag aus psychologischen Momenten erhellen; heute, wo so viele neue — oder alte — Richtungen in der Kunst auftauchen, wo so viel theoretisiert wird im Reiche der Kunst, findet naturgemäß jedes auftretende Beispiel auch bald sein Gegenbeispiel; absichtlich oder unabsichtlich, aber meist bewußt. Dem Herben, Strengen gegenüber steht das Süße, Glatte, Weiche. Am stärk-



GABRIEL VON SEIDL SCHLOSS NEUBEUERN





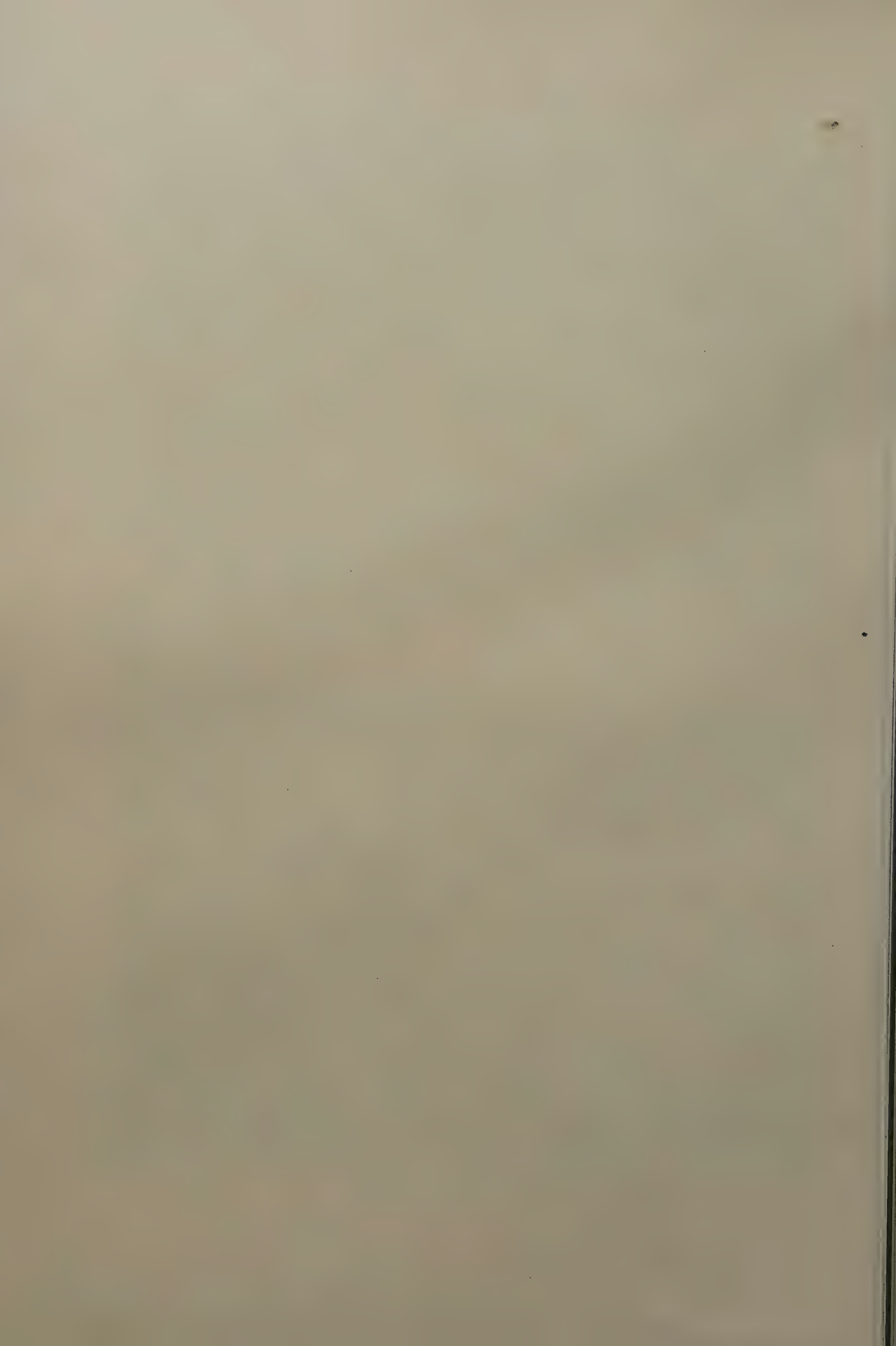
GABRIEL VON SEIDL — SCHLOSS NEUBEUERN

Musiksaal.



GABRIEL VON SEIDL — SCHLOSS NEUBEUERN

Bibliothek.





GABRIEL VON SEIDL — SCHLOSS NEUBEUERN
Im Inntal, Oberbayern. — Gesamtansicht

sten bringt diesen Zug der Berliner Wilhelm Gallhof zum Ausdruck. Klassizistische Glätte, Kälte fast und doch wieder ein Teil romantischer Süße wie die Süßesten der Periode vor hundert Jahren spricht aus seinen weiblichen Figurenbildern »Die Korallenkette« und »Die filia publica«. Moderner und entwicklungsfähiger zugleich erscheinen die figuralen Schöpfungen von Johann Schult; mit energischem Strich silhouettiert er seine tieftönigen Lokalfarbenflächen im Verfolg der Tendenz, monumentale, bewegte, freskenartige Wirkungen auszulösen; Weichheit vertreibt er durch Feuer in Linie und Farbe, ohne dabei aber schon über eine gewisse porzellanige Glätte hinwegzukommen. Die Quattrocentisten von Florenz wie überhaupt italienische Kunst scheinen nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben zu sein. Man sehe sich daraufhin sein »Blondes Mädchen« oder den lebendigen »Skiläufer« (im Porträt) an; der »Ruhende Akt« ist eine gute Lösung des gestellten Themas; mehr ursprüngliche Kraft aber steckt in seinem »Italiener«. In figuralen Schöpfungen Schult vergleichbar ist Albert Kohler (Paris), der uns bei seiner herben Strenge fast mehr schon zu packen versteht — nicht zuletzt in seinen Landschaften — als Schult; hinter diesen Leistungen verbirgt sich unstreitig eine Persönlichkeit, die über den Vorbildern ihr Ziel nicht aus dem Auge verliert.

Festgeformt, von straffer Linie umsäumt und von blendendem Glühen des Kolorits umflossen sind die Figuren Julius Hüthers, dessen Bilder die Klarheit der Hochgebirgsstimmung wiedergeben sollen; er wendet zur Erreichung seines Zieles schon wieder rein malerische Mittel an und er mag somit den Übergang bilden zu der respektablen Schar von Künstlern, die mittels reiner, saftiger Malerei ihre Figurendarstellungen großen, mittleren oder kleinen Formates geschaffen haben. Wir finden in der Frühjahrausstellung hierunter qualitätvolle Leistungen von Debütanten sowohl wie von längst eingeführten Künstlern, die teils ihre eigenen Wege suchen oder gefunden haben, teils aber auch Beispiele abgeben von der trefflichen und sicheren Schulung der malerischen Tradition innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte, insbesondere der Münchener Malerei, die als Spezifikum der Frühjahrausstellung gleichfalls ihr Gepräge verleiht. Mit Georg Ganss greifen wir sicherlich eine der markantesten Gestalten aus dem Kreis der Aussteller heraus. Farbenglühend, mit breiten, wuchtigen Pinselzügen sind seine fast überlebensgroßen »Straßensänger« und sein »Handel« hingesetzt, das Ganze jeweils auf nur wenige, aber volle, stark gegensätzliche Lokaltöne eingestellt. Diesem Künstler stellen wir den Spanier Diego M. Rivera gegenüber mit dem großen Bildnis eines Landsmannes; ein echtes Kind seiner Heimat; doch nicht sonnig, vielmehr düster, fast asketisch wirkt dies Bild mit dem ebenfalls breit und flächig eingestrichenen Kolorit, den fast stumpfen Tönen. Rivera lehnt sich — nur äußerlich — an Greco in manchem Detail, in der Komposition des auf der Höhe vor niederem Horizonte stehenden sehr »länglichen« Mannes an Zuloaga an. Eine wahre Freude erlebt man an dem couragierten Auftreten Max Beringers, eines ebenso kraftvollen wie tüchtigen jungen Münchners. Ein Beispiel für gute Schulung zugleich; ein typischer Münchner, der uns im Vorjahre schon mit seinen keck in den Raum gesetzten und saftig heruntergemalten Herrenporträts auffiel. In den großen Kompositionen wie der »Ruhe« und den »Schwäbischen Bauern« — wohl seinem besten



GABRIEL VON SEIDL — SCHLOSS SCHÖNAU
Bei Eggenfelden, Niederbayern



GABRIEL VON SEIDL — VILLA LENBACH

In Starnberg

Bilde — zeigt er freilich noch Qualitätsunterschiede, die ihm als einem frisch aufs Ziel Lossteuernden niemand zu sehr verargen wird. Eine ähnliche — echtmünchener Erscheinung ist Conrad Hommel, der mit ungemein weichen, flüssigen aber doch kräftig gesättigten Farben arbeitet. Er scheint aus der Habermannschule hervorgegangen zu sein; dafür spricht sein flott behandelter »Neger« mit der brillanten Interieurdarstellung und sein großes »Herrenporträt«; dagegen fällt sein »Blaues Tuch« ab, das ist wirklich bloß blaues Tuch. Hierher gehört auch Jul. Szent-Istványi mit der ganzfigurigen »Porträtstudie« (ein Maler im Atelier), ebenso wie Hans Antengruber mit dem tonig weichen, großen »Porträt des Hofmusikers Hartmann«, ferner Eduard Muencke, der in seiner »Februarsonne« einen kecken Versuch macht, die im Raume sitzende Figur ganz gegen das einfallende Licht zu stellen, wobei er fast rein impressionistisch vorgeht; das gilt von der Auffassung ebenso wie vom Vortrag. Hilla von Rebay zeigt uns kraftvolle malerische Studien nach einem Neger — wie überhaupt mindestens ein Dutzend Negerbilder in der Frühjahrssecession zu sehen sind; die große Vereinfachung in ihren Stücken verrät gleichzeitig die sichere Beherrschung aller in Frage kommenden Mittel; in der Selbstzucht ähnelt ihr in manchem Martha Reich und die noch bedeutendere Künstlerin Emilie v. Hallavanya mit den trefflichen Leistungen »Dame in Schwarz« und »Im Morgenkleide«; auch hier sei wieder die feine Wiedergabe des Interieurs hervorgehoben. Ein weiterer »Neuer«, der aber die Person fast hinter den tüchtig hingesetzten Werken zurücktreten läßt, ist Joseph Kuisl; als malerische Leistung ist sein liegender Akt

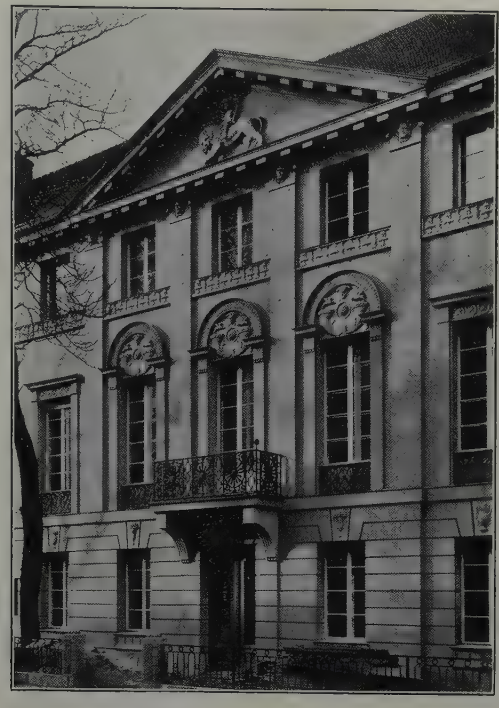


GABRIEL VON SEIDL — FREUNDLICH-HAUS

München, Briennerstraße, nächst den Propyläen



GABRIEL VON SEIDL HAUS PURICELLI
In Düsseldorf



GABRIEL VON SEIDL WOHNHAUS
Viktoriastraße in Berlin. Erbaut 1912

mit dem vereinheitlichten kalten Ton recht interessant; sympathisch in der Auffassung wie auch der Komposition sind seine »Zwei Violinspieler« (ein Mann und ein Knabe spielen ein Duett); die Farbe macht in diesen Bildern wie auch in den Studien (Bub und Knecht mit Pferdeköpfen) nicht viel Geschrei, vielmehr sind seine Töne recht dunkel gehalten und gut miteinander verschmolzen, der Vortrag sicher. Mit schweren, erdigen Farben malt F. A. Burger seine Rieser Bauern; ein bodenständiger Künstler. Ernst Burmester hat mit seinen »Frauen am Meer« ein ebenso fein gestimmtes als wie großzügiges Bild geschaffen, von größter Delikatesse der silbrig schimmernden Färbung; man hat mit Recht schon an Max Liebermanns Strandszenen erinnert. Otto Kopps »Freilichtmaler« und Oskar van Houts Bild »Am Strand« sind zwei lichtvolle, flüssige Malereien voll frischester Tönung; reine Impressionen, geworden unterm lebendigen Spiel des Pinsels. Leuchtende Sonne spiegelt wieder aus den großen Schilderungen aus dem Bauernleben von Otto Weil; dieser Dachauer ist ein starker Impressionist, möchte man auf den ersten Blick hin sagen, wären seine Kompositionen mehr zufällig aus dem Leben gegriffen. Ähnliches in Motiv und Kolorit zeigt uns der Berliner Franz Eichhorst, der aber doch die Farben etwas dämpft bei der Wiedergabe der atmosphärischen Erscheinungen; eine prächtige, naturatmende Leistung ist sein »Vesper im Korn«; näher an Weil rückt Willibald Besta mit der sommerlichen Studie »Kinder im Garten« heran; weit besser aber sind Schrader-Velgens »Kinder am Wasser«. Paul Roloff ist als Maler von feinabgestimmten Interieurakten bekannt, heuer können wir bei ihm ein glückliches Vorwärtsschreiten zu farbig belebten Freilichtdarstellungen vermerken; auch Rud. Nissl gibt sich in seinem Bilde »Nach dem Bade« gegenüber früheren Leistungen weit freier, und Ludw. Vakatko, der Darsteller bewegter Menschen- und Pferdeleibermassen, erscheint in der groß gedachten Komposition »Dem Frühling entgegen« gezähmter, abwägender. Fritz Gärtners »Holzplatz« sei zuletzt bei seiner Kleinheit, aber Feinheit nicht vergessen.



GABRIEL VON SEIDL LANDHAUS THIERBERG
Bei Kufstein, Tirol

Noch bleiben uns nach der ausführlichen Besprechung der jüngeren Generation — denn für diese ist ein näheres Eingehen auf ihre Kunst gar wichtig — eine Reihe in ihrer Art längst bekannte Mitglieder der Secession mit Arbeiten auf figürlichem Gebiete oder mit Interieurdarstellungen zu erwähnen übrig. Beginnen wir mit Alb. v. Kellers malerisch vorzüglichem »Akt« oder mit dem »Mädchen mit Schirm« von Rich. Winternitz, einem sehr sympathischen Werke, das ein so schwieriges Problem, nämlich die farbige Zerlegung von beschattetem Weiß, umspielt von Waldesgrün draußen im



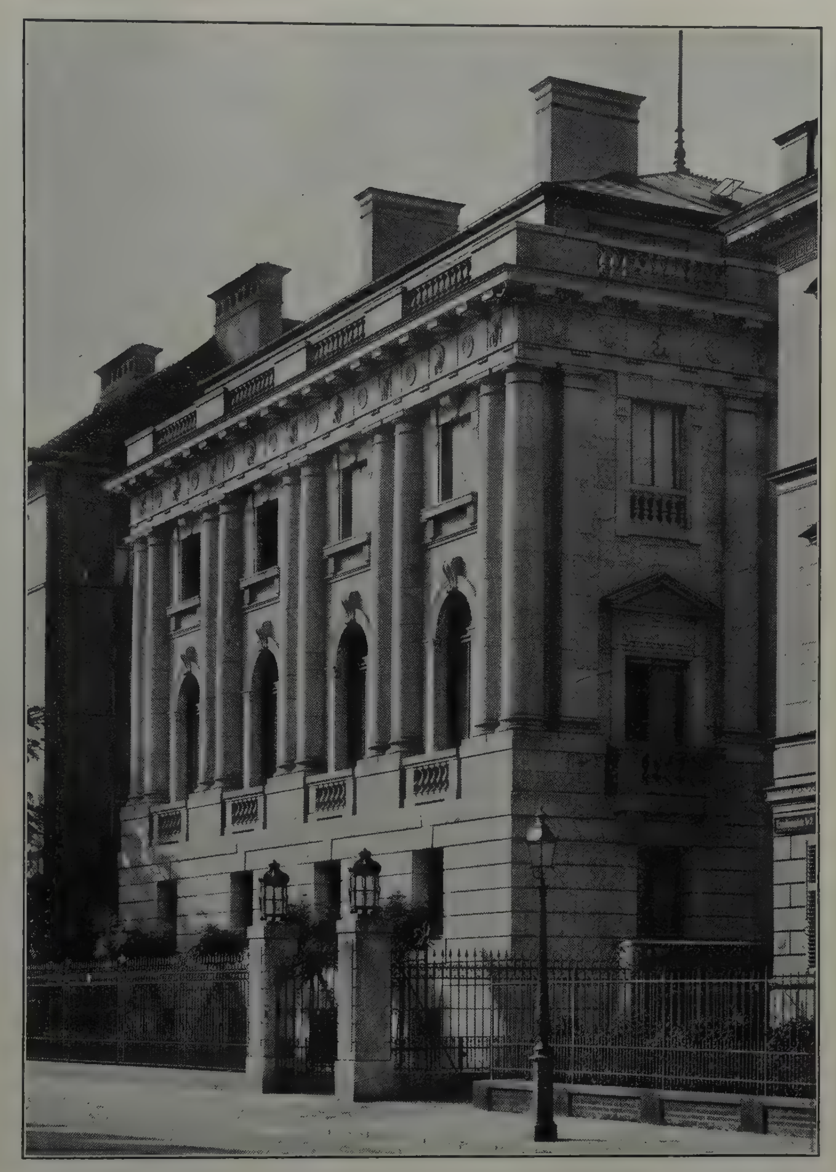
GABRIEL VON SEIDL HAUS BÖHLER

München, Briennerstraße

freien Licht, löst; sicher eine der besten Leistungen von Winternitz; Uhde hat hier Schule gemacht. Hermann Groeber zeigt seine Bravour an der Interieurstudie »Der rote Domino«; Hans Müller-Dachau ist mit einer tonschönen »Dachauer Bäuerin in der Kirche« vertreten. Adolf Thomann möchte man nicht vermissen, zum mindesten heuer nicht, wo er z. B. in seinem »Zirkus« sich uns wesentlich moderner repräsentiert in vereinfachtem, fast dekorativem Gewande; aber in Stücken wie der »Dreschmaschine« kommt die starke, bodenständige Malerei dieses herbwuchtigen Künstlers gut zum Ausdruck; sein Fortschritt besteht diesmal vor allem in der noch stärkeren Betonung der festgeschwungenen Silhouette als er dies früher getan, wo die Saftigkeit der Farbe das Körperliche nicht so stark »verflächen« ließ als jetzt. H. R. Lichtenberger brilliert u. a. mit kecken, lebendig bewegten Volks- und Theaterszenen (Ölbilder und Guaschen) ebenso wie Richard Bloos in seinem jetzigen Pariser Gewand; ihnen steht in keinem Punkte Josse Goossens nach mit seiner modellierenden malerischen Technik und der völligen Beherrschung farben- und bewegungsreicher Motive. Charles Vetters »Münchener Straßenbilder« sind ebenso bekannt wie die lieblichen, farbengleißenden Interieurs von Josef Kühn jr.

Und nun wenden wir uns dem Porträt zu. Einen Teil der hier in Frage kommenden Werke haben wir bei der reinen Figurenmalerei schon behandelt als ganzfigurige Schöpfungen. Auch in der Bildniskunst gehen die einen neue und neueste Wege, während die andern meist im Anschluß an treffliche Vorbilder immerhin moderne, längst erprobte Vortragsarten in ihrer Kunst sich angeeignet haben, die sich dann zusammen mit der mehr oder weniger starken persönlichen Auffassung zu einem Ganzen von Reiz, Delikatesse, Geschmack oder auch von wenig Ausdruckskraft, Phrase, Lange-

weile verschmolzen haben können. Derlei Dinge, wie die letztgenannten, treffen wir in der Secession wohl nur selten an. Gustav Essig und Burger-Mühlfeld sind zwei rüstig vorwärts strebende Porträtisten; durch und durch modern in Auffassung wie in den darstellerischen Mitteln. Des ersten »Selbstbildnis« ist bei seiner einfachen Strenge im Aufbau eine meisterhafte koloristische Leistung, durch das zarte Ineinanderspielen weißblaugrüner Töne, die wieder unter sich gebunden sind durch wirkungsvolles Rotbraun und Gelb; Burger-Mühlfeld ist eine kraftvoll verheißende Persönlichkeit; das Porträt seines »Freundes« beweist dies voll und ganz. Bei dem strengen Aufbau führt auch er seine Bilder farbig auf wenige, energisch eingefaßte Lokaltöne zurück; wirkungsvoll kommt mit der Vereinfachung zugleich noch ein dekorativer Zug ins Bild. Neresheimers Porträt eines »Malers« atmet etwas von diesem modernisierenden Geiste. Mit verhaltenen, aber doch tiefen Lokalfarben hat Lili Schüller ihr famoses »Bildnis einer jungen Engländerin« gemalt; fast könnte sie in ihrer strengen Geschlossenheit einen etwas an den Spiro der letzten Jahre erinnern. Von Cézanne inspiriert scheint Reinhold Ewald zu sein, während Meyer-Buchwald in seinen keck hingesetzten Herrenbildnissen einem gesunden Impressionismus — aber ohne Betonung des farbigen Reichtums und der Tonfülle — huldigt. Wenn wir gerade bei den impressionistischen Arbeiten angelangt sind, müssen wir des Experimentators Feldbauer glühende Kopfstudien (Bauernmädchen) anführen; hier geht Feldbauer nur noch dem Problem nach, den Körper im freien Raum als Teilerscheinung des Lichts durch die Farbe wiederzugeben, ohne daß dabei auf Zeichnung oder sonst etwas noch geachtet wäre; bei allem ist Feldbauer hier durchaus ehrlich. Josef Kühn erfreut uns diesmal außer seinen »Interieurs« noch mit zwei Bildnissen von delikatem farbigem Reize; so ein wenig Romantiker scheint Kühn zu sein, das erhellt auch aus den Bildnissen. Es gäbe noch manches zu sagen über die frischen, dem Zug der Zeit ohne zu lautes Feldgeschrei folgenden Porträtisten wie Max Unold, Adele Slocovich-Salmona (»Negerbildnis«), C. H. Schrader-Velgen mit den feinen Malereien, Henry Niestlé (entzückendes Knabenporträt), Ernst H. Graeser (»Hofschauspielerin J. M.«, eine sehr delikate Arbeit!), Helene Funke, die in dem Bildnis der »Ilona N.« ähnliche Ziele verfolgt wie der oben genannte Münchner Leop. Durm, ferner Ernst Burmester, Edward Cucuel, dessen »Meta« eine lebendig frische, zusammengefaßte Arbeit darstellt, oder wir nennen noch die mehr konservativen, in ihrer rein malerischen Qualität wie hinsichtlich der Porträtauffassung aber nicht rückständigen Maler wie Hans Autengruber (»Selbstbildnis«), Michael Bruntaler, H. Dahm, Carl Grono, mit frisch-ursprünglichen Bild: »Hessisches Bauernmädchen«, oder Max Kowarzik, dessen »Bildnis Leutnant G.« in seiner einfachen Zurückhaltung sich fast aristokratisch trägt auch durch den formalen wie psychischen Ausdruck. Die große Reihe beschließe das sachlich strenge und schlichte »Bildnis«, das Robert Sterl geschaffen und das bei tiefgründigem Eingehen auf das Wesen des Dargestellten immer für sich selbsst reden wird.



GABRIEL VON SEIDL HAUS SCHRENK-NOTZING

München, Max Josephstraße

Wir wenden uns im folgenden der Landschaft zu, dem »Lieblingskind« der modernen Malerei. Und doch haben wir uns diesmal in erster Linie mit den



GABRIEL VON SEIDL RUFFINIHAUS

München, Sendlingerstraße

uns wichtiger, bedeutsamer erscheinenden figürlichen Darstellungen befaßt, so daß wir die große Menge der hier sehr zahlreich vertretenen Landschaften nunmehr kurz streifen können unter Betonung des Allerwichtigsten. Auch auf diesem Gebiete können wir naturgemäß Analogien der künstlerischen Gestaltungsprinzipien mit denen der Figurenmalerei feststellen. Hans v. Hayeck, Felix Bürgers (»Winters Ende«), Richard Pietzsch (»Landstraße nach Dorfen«), Otto Bauriedl, Erich Buchwald-Zinnwald, der in seinem »Tauwetter in Zinnwald« gegenüber früheren Arbeiten noch stärker auf die Betonung der Form sieht, Hermann Eißfeldt, Max Landschreiber, W. L. Lehmann vor allem, der fröhliche leuchtende Winterlandschaften bringt, ein echter Schweizer, Carl Th. Meyer-Basel, dem kräftigen Otto Modersohn, Carl Reiser, Rud. Riemerschmid, Hans Beatus Wieland, mit seinen farbenglühenden Schöpfungen, wir kennen sie ja alle längst in ihrer Eigenart, sei es, daß wir an die jeweiligen Stoffgebiete oder die persönlich-eigenen Auffassungen und Vortragsarten denken. Nun zu denen, die uns für heute Besonderes oder Neuartiges zu sagen haben. Ernst Liebermann überrascht mit seinem so wundervoll auf Blau gestimmten, großzügig erfaßten »Isartal«; es ist dabei weniger auf die Charakterisierung der betreffenden Landschaft geachtet als vielmehr der Zug ins Große, Geschlossen-Wuchtige ausgesprochen wie etwa auf andere Weise bei Hodlers oder auch Weißgerbers Landschaften; Liebermann, der ehemalige Lyriker, Romantiker und Schilderer des schönen Details, stellt sich somit in die Reihen der Modernsten. Max Unold zeigt einige südliche Landschaften, wie die »Kanalbrücke«, der »Winterabend« usw., in denen er sich, ohne in Übertreibungen zu verfallen, besonders van Gogh angeschlossen hat; mit kräftigen Lokalfarben, umfaßt von energischer Kontur, schildert er taghelle, kühle Räume. Eine außerordentlich feine koloristische und im Bau festgefügte Leistung ist Wilhelm Oertels »Kirche in Katwijk«; metallen rein erklingen die Töne aus der harmonischen Farbenwelt der Bilder Paul Crodels, das gilt vor allem von seinen »Fischern auf dem Chiemsee«. Mit stimmungsvollen und leicht hingemalten Landschaften überraschen hier drei Künstler, die wir fast nur aus ihren Figurenbildern kennen konnten, so Paul Roloff mit seinem »Schloß Seeon«, Konr. Hommel, dessen »Sonnenreflexe« so wundervoll zart vom Gelb ins Blau schimmern, zuletzt noch Ernst Burmester, der uns mit einem »Vorfrühling« und einer Studie aus dem Englischen Garten erfreut. Ein flotter Draufgänger ist der Dresdener Landschafter Hans Kempen. Der ehemalige Trübnerschüler Hermann Goebel bringt zwei sonnige »Landstraßen«, eine deutsche und eine italienische; er ist ein feinsinniger Impressionist von starkem, geläutertem Farbempfinden, fast im Sinne Manets; dagegen streifen Eugenie Fockes Arbeiten nahe an eine Art Ultramalerei. Man stelle als Gegensatz die einfachen, auf ganz geringe Farbigkeit zurückgeführten Landschaften von Wilhelm Schwarz daneben, wo subtil-feine Konturen die zartgetönten weichen Flächen bewegen. Aber Maria Caspar-Filsers erdenschwere und doch wieder so üppig-frühlinghafte Landschaften mögen den würdigen Schluß bilden. Hier ist eine selten kraftvolle Frauengestalt im künstlerischen Leben tätig, der Modernsten eine; hinter ihren Arbeiten steckt eine ganze, willensstarke, naturhafte Persönlichkeit, voll sprühender Lebendigkeit und, wo es gilt, von mannhafter Selbstzucht.

Noch sei hingewiesen auf einige rühmlich bekannte Meister der Secession, die sich in ihren heuer ausgestellten Werken mit Darstellungen aus dem Gebiete des Tierbildes, des Stillebens oder des Interieurs ohne figurale Zutat befassen. Zunächst fallen hier Schramm-Zittaus



GABRIEL VON SEIDL PREYSING-PALAIS (MÜNCHEN)

Saal mit den Nymphenburger Terrakotten

»Möwen« auf; Tiger, Löwen und anderes Getier zeigt Karl Fahringer. Charles Tooby ist diesmal mit einem tonigen »Stilleben« vertreten. Prächtige, sonnig helle Arbeiten dieser Art hat Henry Niestlé ausgestellt neben Carl Piepho und Emilie v. Hallavanya. Als Maler gleißender Interieurs ist Eugen Wolff genügend bekannt und gewürdigt.

In der graphischen Abteilung überwiegen die figürlichen Arbeiten bei weitem. Auf verschiedene Zeichnungen usw. haben wir oben schon hingewiesen. Hodlers starke Ausdruckskraft und rhythmische Gliederung spricht aus der großen Originallithographie »Frühlingssehnsucht«, einem seiner bekanntesten Motive. Ein kapriziöser Linienreiz umspielt die Steindrucke Franz H. Grefs »Mutter mit Kind« und ähnliches mehr. Treffliche Zeichnungen, Blätter voll persönlichen Erfassens und sicherer Wiedergabe der Vorbilder zeigen uns Hermann Groeber, Max Beringer, Rudolf Hesse, Max Unold (Straßenbilder, ebenfalls in der Art van Goghs) und nicht zuletzt Olaf Gulbransson, der eine Reihe meisterhafter Karikaturen ausgestellt hat (Münchener Koryphäen). Die Radiernadel hat unter der Hand bewährter Graphiker hier vollwertige Leistungen auf die Platte gezaubert; greifen wir die prickelnd feinen, von leisem Hauch der Atmosphäre durchzitterten Landschaften, Straßenszenen von Joh. Vinc. Cissarz, Frederic Oswald, Anton Forster, Paul Paeschke oder Max Pretzfelder heraus. Figürliche Darstellungen zeigen die Radierer Willi Geiger (bewegte Einzelfiguren), Fritz Heubner, Anton Kerschbaum, Alois Kolb, K. E. Meyer, Adolf Schinnerer; lauter flotte Arbeiten, zum Teil sehr abstrakt in Inhalt und Form. Die technisch tüchtige Farbenradierung von Theodor Erlbacher »Maria am Gestade« sei gleichfalls hier genannt. Mit Holzschnitten, auch farbigen, sind vor allem Max Buchner, Martha Hofrichter, Walter Klemm, Albert König und Dorothea Moldenhauer glücklich vertreten. Zum Schlusse seien nicht vergessen Karl Bauers Porträtsteinzeichnungen (Hebbel und Halbreiter) sowie die mondänen Aquarelle von Nicolas Gilles, der an Rezniceck erinnert, aber künstlerisch ruhiger, angenehmer wirkt; eher eine vermittelnde Natur.

Gegenüber ihren Schwesterkünsten erscheint die Plastik in der Frühjahrssecession fast zu konservativ. Bernhard Hoetgers monumental gedachte Schöpfungen befriedigen künstlerisch fast immer. Seine Büste »Der Kürassierleutnant« ist ein markantes Beispiel dafür, wie man das Gegenständliche, Stoffliche einer Uniform künstlerisch so verarbeiten kann, daß es abseits von kleinlichem Formenkram geschlossen plastisch wirkt, den Charakter des Dargestellten metaphorisch unterstreicht und dem Ganzen fast ein ewiges, von der Zeit unberührtes Gepräge verleiht. Das »Mädchen mit Krug« weist eine organische Zusammenfassung der Bewegung und einen für die plastische Wirkung günstigen, einfachen Schwung der Silhouetten auf. Monumental gedacht ist auch Frau von Bary-Doussins im figürlichen Teil fein bewegtes »Grabmal«. Mit gut gelösten Figurendarstellungen und Statuetten mögen sich hier anschließen Robert Rauschert (»Sackträgerin«, Keramik), Hans Defregger, Hans Perathoner, Hans Schwegerle (»Offizier aus dem Jahre 1814«), Arnold Zadikow (»Sandalenbinderin«, Silberstatuette), Mauritius Pfeiffer (»Bogenschütze«, sehr lebensvoll), Fritz Hennequin mit seinem flott behandelten »Fechter«. Das Gros bilden die vielen Büsten, meist Porträts von C. A. Bermann (»Prinzregent Ludwig«), Hanns Braun mit der scharf charakterisierten, sympathischen »Büste eines Mönches«, Hans Defregger, Ludwig Eberle, der übrigens auch mit guten Zeichnungen in der graphischen Abteilung vertreten ist; ferner Wilhelm Gohring, Bernhard



GABRIEL VON SEIDL TEMPEL IM STADTWALD ZU BREMEN
Gestiftet von E. T. Schütte

Halbreiter (»Dorle«), C. Holzer-Defanti, Paul Wynand. Mit Reliefs sind nur Leonhard Lang (»Porträtreliefs«) und vor allem W. Gohring vertreten, der eine große eichenholzgeschnitzte Tür, »Tor des Lasters«, geschaffen hat bei gutem Verständnis für die Eingliederung der Figuren in die Reliefläche. Tierplastiken verschiedenster Art und Technik zeigen Clotilde Bauer (»Majoliken«), Hans Beyssel, Hermann Geibel, Wilhelm Krieger und Wilhelm Neuhäuser. Eine große Anzahl von Plaketten und Medaillen offenbart mehr oder weniger mit Glück jeweils die intimen und auch rein dekorativen Reize, die sich diesem so sympathischen Kunstzweige abgewinnen lassen; nennen wir als Schöpfer der Arbeiten Ludwig Gies, Walter Mettler und Victor Oppenheimer.

Und nun zum Schlusse! Unser großer Rundblick durch diese Ausstellung, auf der wir die Kräfte im Werden und in der Entwicklung sehen, die bald schon, die alte Generation ersetzend, unserer Kunst das Gepräge zu verleihen bestimmt sind, hat uns das vielseitige Bild der deutschen Kunst von neuem gezeigt und den individualistischen Zug in ihr wieder bestätigt. Es wäre schade, wenn er im Laufe der Jahre Einbuße erlitte. Wir haben es noch nie als ungünstiges Moment empfinden können, daß in unseren Landen gleichzeitig neben Liebermann ein Kalckreuth, neben Trübner ein Klinger oder neben Uhde ein Thoma seine Werke geschaffen hat: jeder ein ganz Eigener für sich. Wir dürfen hoffen, daß auch unsere Zeit den alten Werten stolz und berechtigt neue an die Seite stellen kann. Ich schließe mit den Worten Hans Rosenhagens, der einmal sagt, »daß die deutsche Kunst sich zwar nicht so sicher und konsequent entwickelt hat wie die französische, diese aber in keiner Weise an Zahl der selbständigen Persönlichkeiten und Werke nachsteht. Ist es nicht rühmlich, wenn von ihr gesagt wird, sie habe zu viel Originale und zu wenig Disziplin, als daß man behauptet, sie sei vorzüglich diszipliniert, aber zu wenig originell?«

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1913

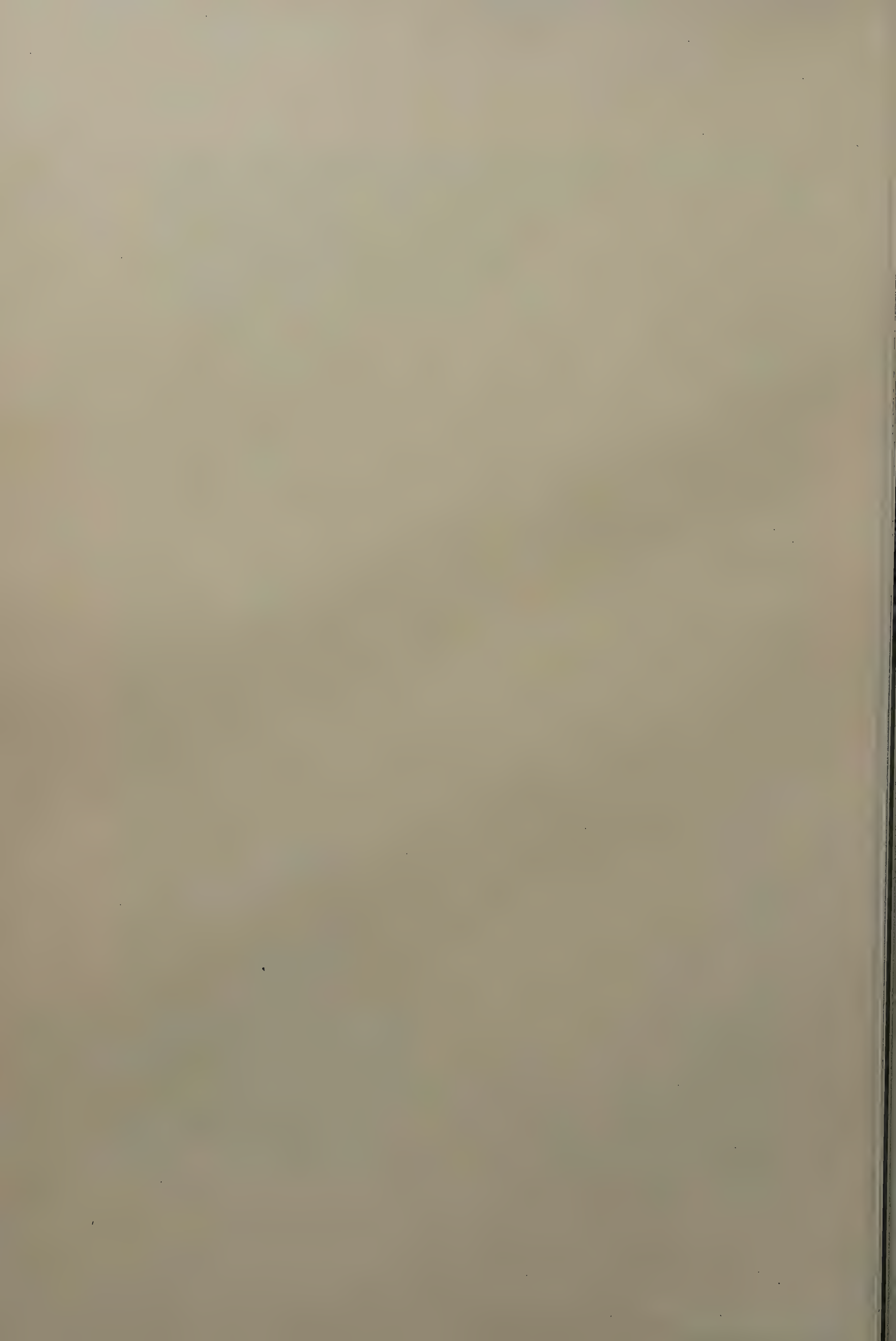
Von Fritz Krauß

Man weiß, daß Baden-Baden Deutschlands glänzendste Bäderstadt ist. Aber sie ist auch die typischste. Ihre hellen Häuser mit den faden Physiognomien tragen dieselbe bedientenhafte Freundlichkeit zur Schau wie deren Besitzer und Angestellte. Lachende Rasen mit nickenden Sternblumen und stolz paradierenden Tulpen und Hyazinthen, lustige Springbrunnen, kühles Bachesgemurmel und munteres Vögelgezwitscher: alles vereint sich wie zu einer angenehm ausholenden und schmiegsamen einladenden Gebärde. Und diese ewig lächende Physiognomie das ist das Charakterlose an dieser Stadt.

Entsprechend sind nun auch die Kunstausstellungen, die man seit wenigen Jahren allsommerlich, gewisser-

GABRIEL VON SEIDL — BAYERISCHES NATIONALMUSEUM IN MÜNCHEN

Text S. 252. — Phot. F. Bruckmann A. G., München





GABRIEL VON SEIDL LANDHAUS BRUNECK

In Dorf Kreuth

maßen als besondere »Saisonnummern« veranstaltet. Sie haben nichts Programmatisches an sich; hier werden keine künstlerischen Schlachten entschieden, es sind fast lediglich Verkaufsausstellungen. Sie nennen sich jeweils vielversprechend deutsche Kunstausstellungen. Aber der Kenner weiß schon, daß hinter diesem »deutsch« nicht allzuviel gesucht werden darf. Wohl sind freilich keine Künstler fremder Nationen vertreten; allein wer auf eine nur einigermaßen vollständige Aussprache deutschen Kunstwillens hofft, der wird eine schwere Enttäuschung erleben, denn es kommt hier, im ganzen Großen, nur die badische Kunst zu Wort, und auch dabei wieder hauptsächlich die, so von Karlsruher Künstlern herrührt. Aber, wie gesagt, auf diese Einschränkung ist der Eingeweihte gefaßt, und er betritt deshalb mit nicht gar hoch gespannten Erwartungen die vornehmschlichte Billingsche Kunsthalle in der Lichtenthaler Allee.

Im Vestibül trifft man hauptsächlich auf Plastik, die hier mehr so zur Verzierung herumsteht. Neben konventionelleren Arbeiten ist da eine »Ente« von August Gaul in der bekannten klobigen Eigenart und eine »Uhde«-Büste C. A. Bermanns von charakteristischem Ernst.



GABRIEL VON SEIDL VILLA SCHÖN

In Berchtesgaden



GABRIEL VON SEIDL VILLA
In Dorf Kreuth

Künstlerisch höher hinauf führen uns Georg Kolbes »Japanerin« in ihrem glitschigen Liniengleiten, in ihrer schmiegsamen Sensibilität und die »Susanna« von steilformiger Rassigkeit. Wilhelm Lehmbrucks »Junges Mädchen« mit den sprossenden Formen ist von fruchthafter Herbe. Es verdient seinen Ehrenplatz in der Mitte des Hauptsaales wohl. J. Taschners edellinige »Bildnisbüste« möge den Reigen der plastischen Arbeiten schließen.

Im ersten Saal sind die graphischen Arbeiten vereinigt. Da ist Hans Meid mit seinen funkensprühenden Radierungen. Kaum einer vermag das Durcheinanderfluten und -Sprudeln tausendfältigen Kerzenschimmers so blendend und rauschhaft zu schildern wie er. Seine Momentbilder vom Pincio sind von einer zuckenden Lebendigkeit. Von Franz Huth habe ich schon weit geglücktere Aquarelle aus dem Bruchsaler Schloß gesehen als dieses hier. Emil Orliks »Morgentoilette« lebt von einer unbekümmerten Selbstverständlichkeit der Beobachtung, wie sie seinen übrigen offizielleren Radierungen leider abgeht. Von Adolf Schinnerer sehen wir »Kirchgänger«, die als putzige Umrisse an einer trostlos kahlen Wand vorüberhuschen. Albert Haueisen leitet uns zu jener Gruppe von Künstlern, welche die flüchtige Erscheinung rasch zu packen wissen und aufs Papier werfen. Außer Haueisens flinken Handzeichnungen gehören hierher Max Slevogts nervige »Illustrationen zum Lederstrumpf«, Lovis Corinths fast brutal zupackende Zeichnungen in ihrer strotzenden Vollsaftigkeit, und Max Liebermanns treffsichere Skizzen. Wer mit einem einzigen Strich den Umriß einer weidenden Kuh oder eines durch öde Dünen stapfenden Kleppers lebendig zu geben weiß, oder mit ein paar zerfetzten Linien die Impression dunkler Heuhaufen vor einem trüb verhangenen Himmel, der ist ein Seher im richtigen Sinn und ein Könner. Zwischen diesen fixen Draufgängern hängt nun Hans Thoma. Es wird einem wahrhaftig weh ums Herz bei diesem Anblick. Das hätte der Ausstellungsleitung doch nicht passieren dürfen. Man gesteht es sich ja ungern ein, angesichts der ehrwürdigen Greisenhaare des Meister Hans, aber es muß doch gesagt werden: In dieser Umgebung wirken Thomas Arbeiten doch gar bieder und hausbacken. Erwähnung finden mögen zum Schluß noch die Radierungen von Max Pretzfelder und von Hans Barthelmeß. Sie führen uns in öde Vorstadtviertel, wo einen die physiognomielosen, armseligen Häuser gelangweilt angähnen; da und dort tauchen vereinzelt Gestalten auf, um hinter der nächsten Ecke wieder zu verschwinden und nichts als diese trostlose Leere zurückzulassen. Dies hat etwas Traumhaftes schier.

Nun zu den Gemälden. Sie nehmen, wie üblich, den größten Raum ein. Deshalb hat hier der Berichterstatter auch die größte Mühe. Aber nicht, daß die Fülle der guten Leistungen so überwältigend wäre, daß es ihm schwere Sorgen machen müßte, ja keinen der Tüchtigen zu vergessen. Im Gegenteil, man fragt sich eher, welche Werke man denn besonders hervorheben soll. Wohl sind die »Bewährten« wie Zügel, Schönleber, Kampf, Conz, Corinth, Liebermann, Trübner, Dill, Kallmorgen, von Habermann, Ritter, von Hofmann alle mit ein bis zwei Bildern vertreten. Aber sagen uns diese Stücke irgend etwas Neues, was uns fünfzig andere Gemälde nicht schon längst und meist viel besser gesagt hätten? Wilhelm Trübner ist hauptsächlich durch ein großes Bild aus seiner schlechtesten Zeit vertreten, dem »Prometheus« aus den achtziger Jahren, wo der Künstler, durch die Kälte des Publikums gegenüber seinem Schaffen, an sich selber irr geworden war. Hans Thoma hat man einen ganzen Saal zu einer Sonderausstellung eingeräumt. Man verläßt diesen Raum mit der Überzeugung,

daß die besten Schöpfungen des greisen Meisters eben schon in öffentlichen oder Privatbesitz — löblicherweise — bereits übergegangen sind. Lovis Corinths »Dame im gelben Stuhl« muß, neben Max Liebermanns mit einer blitzhaften Momentanität erfaßtem »Reiter«, als die eigenwüchsigste, sicherste und daher bedeutendste Leistung herausgehoben werden. Die Jüngeren geben sich meist als die Anhänger irgend einer »Schule« zu erkennen, indem sie die Errungenschaften ihres »Meisters« breitschlagen. (Die Schule des Walter Conz ist anscheinend nicht vertreten.) Nur Albert Haueisen und der Trübnerschüler Hans Sprung vermögen den Schulzwang abzustreifen und eigene Wege zu schreiten: Haueisen mit einer farbentriefenden »Landschaft« und »Susanna«, Sprung mit einem blanken »Stilleben mit Helm« von raffiniertester und doch starker Koloristik. Zum Schluß die Neutöner, die Expressionisten, deren Werke man fast alle so in den Winkeln versteckt hat. Da ist Robert Genin, der die abstrahierenden gequetschten Formen und erdrüchigen Farben des späten Cézanne zu urwüchsigen Harmonien verarbeitet; dann Max Beckmann mit dem ausdruckhaften Bild »Hühnerdiebe«; und schließlich Alexander Gerbirgs aus groben Farben und klotzigen Formen zusammengezimmertes, erdgebundenes Stück »Holzhauer«. Doch auf diese neuesten Bestrebungen moderner Malerei näher einzugehen, dazu kann hier, bei einer Besprechung der Baden-Badener Ausstellung, wahrlich nicht der rechte Ort sein. Um so viel mehr Gelegenheit dürfte dazu vielleicht die im Mai zu eröffnende Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Mannheim bieten.



GABRIEL VON SEIDL VILLA THORSTEIN
In Tölz

BEERDIGUNG DR. GABRIEL VON SEIDLS

Die Beerdigung Dr. Gabriel von Seidls im Münchener südlichen Friedhof am 30. April gestaltete sich zu einer gewaltigen Kundgebung der allgemeinen Verehrung, welche der persönlich so überaus bescheidene große Künstler in ganz Deutschland, namentlich aber in seiner Vaterstadt genoß. Der Offiziator, P. Rupert Jud O. S. B., hielt am Grabe folgende Ansprache:

»Sie werden es mir nachfühlen können, daß mir die Ausübung meines heiligen Berufes besonders schwer fällt in dieser Stunde, in welcher mit uns, die wir unter dem Druck und Eindruck eines ungeheueren Verlustes an diesem Grabe stehen, das ganze gebildete Deutschland vereinigt ist in einem Geist der Trauer. Gabriel von Seidl! In dieser idealen Persönlichkeit sammeln sich wie in einem Brennpunkt so viel bedeutende und nachhaltig wirksame Kräfte, daß es nahezu unmöglich ist, in wenigen Worten auch nur anzudeuten, was Vaterland und Vaterstadt, Familie und Freunde an ihm verlieren. Gerade darin, daß der Künstler im Menschen ganz und gar aufging, scheint mir der Grund zu liegen für den Zauber, der von diesem seltenen Mann in reichstem Maße ausging auf Fürst und Volk, auf Stadt und Land, auf Kunst und Leben, in Nord und Süd des deutschen Vaterlandes, für dessen Einheit er nicht nur als bayerischer Artillerist tapfer gekämpft im großen Krieg vor 42 Jahren, sondern unablässig gesorgt hat in unvergänglichen Werken des Friedens. Mit Recht ist einmal von ihm gesagt worden, er sei ein Sprachkünstler und seine Bauten seien Lyrik, er wolle nicht nur den Raum bezwingen, sondern Stimmungen mauern, alle seine Werke seien geboren aus der Tiefe des Gemütes. Der große Künstler, ohne den wir uns unser München gar nicht mehr denken können, blieb aber trotz aller, trotz der höchsten Ehrungen eine einfach schlichte, kindlich unbefangene Natur, ein abgesagter Feind aller Üppigkeit und Genußsucht in Kunst und Leben, der nicht im Fortschritt des menschlichen Wissens und Könnens an und für sich, sondern in der Heilighaltung erprobter Kunst- und Kulturwerte der Vergangenheit, in der Pflege heimatlicher, sittlicher und religiöser Ideale den Gesundbrunnen nationaler Kraft und Tüchtigkeit erblickte. Ein Mann mit solchen Gesinnungen mußte ein idealer Familienvater sein, und in der Tat: sein Familienleben, seine Liebe zu Frau und Kindern war und bleibt ein vorbildliches, makelloses Heiligtum; ein christliches Haus ist das schönste Erbe, das er den Seinigen hinterläßt. Damit komme ich auf einen Punkt zu sprechen, der angesichts des Todes wohl der wichtigste ist: ich kann mir den unvergeßlichen Freund, mit dem ich in stillen Stunden gemein-



GABRIEL VON SEIDL VILLA SEIDL
In Bad Tölz



GABRIEL VON SEIDL ANTON SEIDL-GRABSTEIN
Im südlichen Friedhof zu München

samer Erholung so oft Gedankenaustausch gehalten, nicht anders denken als gerade mit seiner religiösen Grundrichtung: Er war Christ und Katholik aus Überzeugung. Es war daher nur ein harmonischer Ausklang seines ganzen Lebens, als er mir am Ostersonntag, nachdem er meine priesterlichen Dienste in Anspruch genommen hatte, die schönen Worte sagte: Christentum und Kirche sind mir etwas so Hohes und Heiliges, daß mir heute der Anschluß daran ein Herzensbedürfnis war als Ausdruck meiner innersten Überzeugung.

Und nun, teurer, treuer Freund, danken wir dir noch einmal für alles, was du uns warst mit deinem sprühenden Geist, mit deinem goldnen Gemüt, mit deiner unbesiegbaren Schaffensfreudigkeit und deinem christlichen Heldenmut in langen, unsagbaren Leiden. Du hättest aber nicht der sein müssen, der du warst, wenn du nicht stark und lebendig stets erkannt hättest die Unzulänglichkeit der menschlichen Natur und deshalb entspricht es deinem Wunsch und Wesen, wenn wir zum Abschied von deiner letzten irdischen Ruhestätte unseren Herrgott bitten, er möge in seiner unendlichen Barmherzigkeit deine treue Seele zur himmlischen Vollendung führen.«

In Vertretung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst legte geistl. Rat Kanonikus S. Staudhamer einen Kranz am Grabe nieder, wobei er dem Verstorbenen folgende Dankesworte widmete:

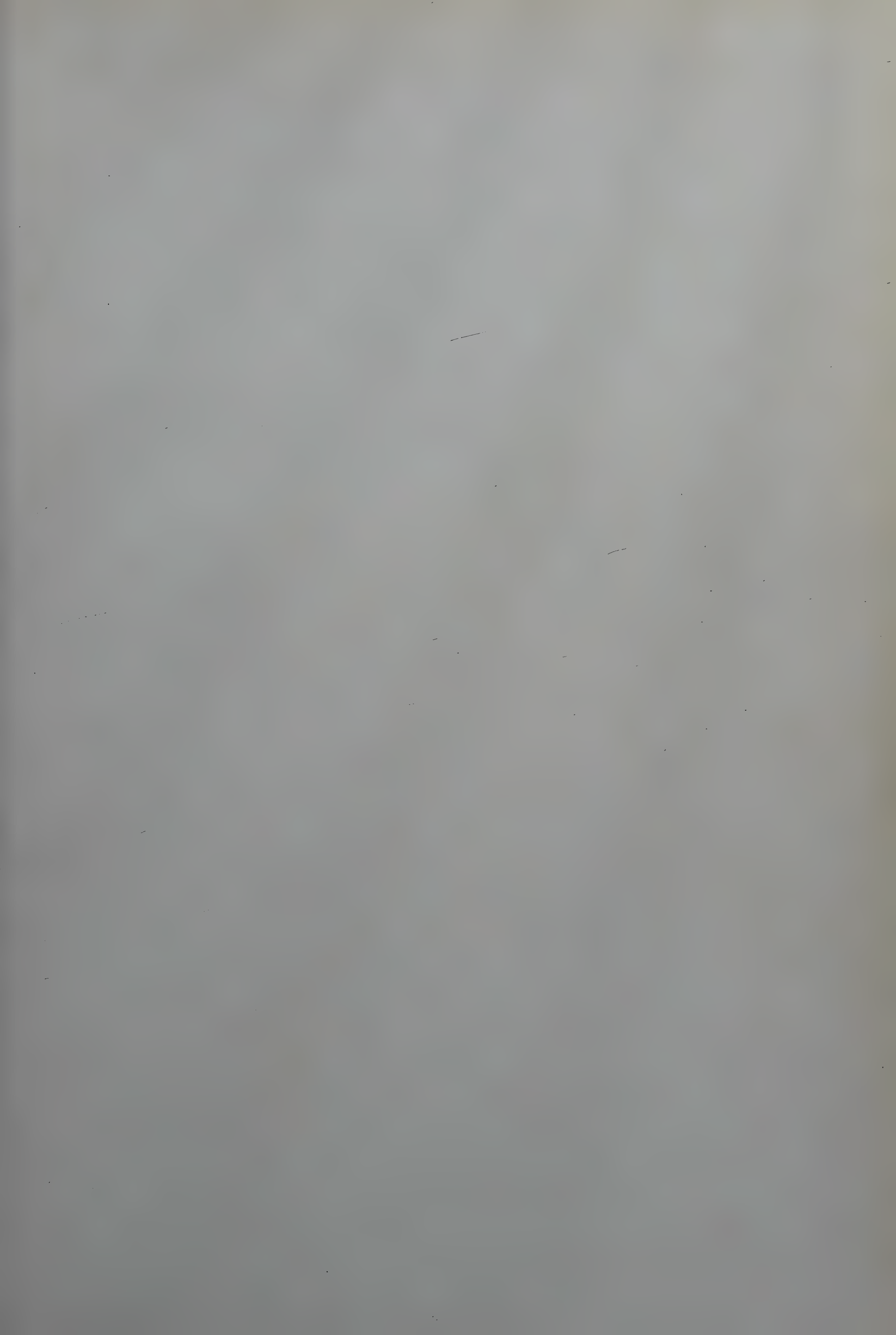
»Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst verliert in Gabriel von Seidl ein hochverehrtes Mitglied. Er gehörte der Gesellschaft seit ihren Anfängen an und stellte ihr bereitwillig seine Zeit und reiche Erfahrung zur Verfügung. Neben der großen Zahl seiner profanen Kunstschöpfungen, die alle in ihrer Art den Stempel der Vollendung an sich tragen, stehen seine kirchlichen Bauten zwar der Zahl nach weit zurück, aber gerade diese vollenden das Bild des Künstlers, gerade in ihnen sammelte er zu herrlichem Ausdruck seine hohe Bildung, die ihn die Vergangenheit schätzen lehrte und seine künstlerische Selbständigkeit, die ihn befähigte, für die Gegenwart einen richtigen Ausdruck zu finden. Die von ihm geschaffenen Gotteshäuser werden durch Jahrhunderte bestehen, so Gott will, lange noch, wenn viele seiner Profanbauten dem Wandel der Zeiten zum Opfer gefallen. Sie werden Stätten der Erbauung, des Trostes, der Hilfe sein, und ich glaube sagen zu dürfen, daß sie gerade aus diesem Grunde im Herzen des Künstlers nicht den letzten Platz eingenommen haben. Christus, der Sieger über den Tod, der an der Fassade der hiesigen St. Annakirche verherrlicht ist, möge dem Künstler den Lohn reichen, ihn aufnehmen in seine heiligen Gezelte, in die heilige Stadt, das himmlische Jerusalem, das uns der Evangelist in der geheimen Offenbarung so anschaulich schildert. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, die in ihr zusammengeschlossene christliche Künstlerschaft und nicht zuletzt der Klerus werden ihm in steter Verehrung und Dankbarkeit zugetan sein. Ein Zeichen dessen sei dieser Kranz, den ich an seinem Grabe niederlege.«

S. Kgl. Hoheit der Prinzregent richtete an die Witwe von Seidls ein Handschreiben voll tiefer Teilnahme, in dem es u. a. heißt: Der Dahingeschiedene hat sich in seinen Schöpfungen unvergängliche Denkmale gesetzt und sein künstlerisches Wirken hat weit über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinaus Einfluß und Bedeutung gewonnen. Mit allen, die in dem Verblichenen nicht nur den schaffensfrohen Architekten und Künstler, sondern auch den stets liebenswürdigen und unermüdlich hilfsbereiten Menschen kennen und schätzen gelernt haben, werde Ich ihm stets ein ehrendes, dankbares Andenken bewahren.



SAMBERGERS JOSEPHSBILD

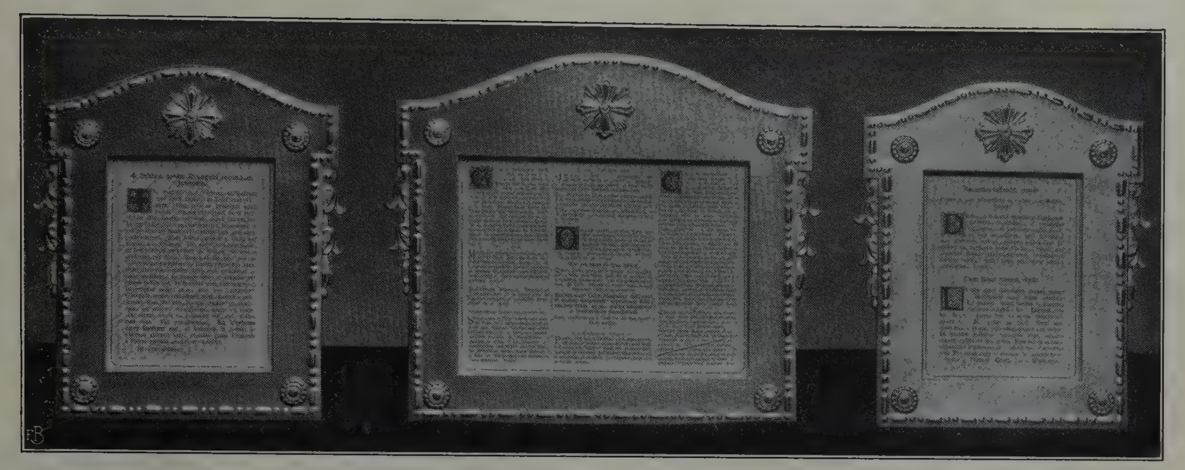
Im Anschluß an den Aufsatz in Heft 5, S. 141, über das Gemälde des hl. Joseph von Leo Samberger wird uns soeben von hoher und sehr kunstfreundlicher Seite mitgeteilt, daß sich das Kunstwerk nunmehr in einer der östlichen Seitenkapellen der St. Martinskirche zu Bamberg befindet und eine recht günstige Beleuchtung hat.





Rudolf Harrach   Nr. 102   Ges. f. christl. Kunst, München

MONSTRANZ



RUDOLF HARRACH (FIRMA HARRACH & SOHN) KANONTAFELN

Text S. 285

RUDOLF HARRACH

Von Dr. HANS KARLINGER

In der christlichen Goldschmiedekunst des 19. Jahrhunderts spiegelt sich der Werdegang unserer ganzen christlichen Kunst. Als man in den zwanziger Jahren endgültig mit den Empireformen brach, kam die erste Anleihe bei früheren Stilperioden. Besonders englische Manufakturen und Ausstellungen protegierten gotische Kunst. Die Romantik in Deutschland ging noch weiter, man übernahm romanische Motive; wahllos, woher sie kamen. Was uns heute diese, in ihrem Handwerklichen bisweilen recht guten Arbeiten so schwer verständlich macht, ist großenteils die Auswahllosigkeit der Stilformen. Man hat längst erkannt, daß daran der Maschinenbetrieb die größte Schuld trug, die Maschine, mit der man — zum Unglück für das Kunsthandwerk — alles machen konnte. In der Tat bedeutet auch gerade in der Goldschmiedetechnik die häufige Fülle von gestanztem, gepreßtem, gegossenem Dekor weiter nichts als die erste Freude, an Stelle der mühsamen Handarbeit, die sich schon vom Kostenpunkt aus auf ein gesundes Maß an dekorativem Detail hatte beschränken müssen, mit billigem Reichtum prunken zu können. Und je mehr die Maschinenarbeit triumphierte, um so mehr rächte sich die zurückgedrängte Handwerkskunst. Schlechte Profile, kleinliche, gequälte Ornamentik, die man mit der Lupe studieren muß, um ihre Wirkung zu erkennen, gezeichnete statt erprobter Formen wurden großgezogen von einer Generation, wo viel der sauber gezeichnete Entwurf, wenig die Erfahrung entschied. Wir brauchen darum die Zeit noch nicht zu verurteilen; wenn der geschichtliche Verlauf auch keine für unseren Geschmack erfreulichen Leistungen gezeitigt hat, so war das ja nicht Schuld des Künstlers, sondern der ganzen Zeitumstände. Noch in den sechziger Jahren, nachdem man auf der Jagd durch alle Stilarten glücklich wieder beim Rokoko angekommen war, kann man der Kunst die Erkrankung an »geschichtlicher Stilreinheit« ansehen, ein Übel, das nicht in der Kunst, sondern in der Zeit lag. Galt ja doch das damals eben erwachende Programm des Materialstils für zu grob, zu »stillos«, als daß man sich davor nicht hätte pietätvoll hinter einen geschichtlich anerkannten Stil flüchten müssen. Kurz, die neue Ära war eben zunächst zu neu, um auch ästhetisch begriffen zu werden. Und ganz speziell innerhalb notwendig konservativer Gebiete, wie die christliche Kunst eines darstellt. Und darum wurde die Mission der christlichen Kunst — nach einem allmählichen, wechselvollen Werdegang durch viele Retrospektiven hindurch zu neuen Ausdrucksmitteln zu kommen — eine enorm schwere Aufgabe für das Arbeitsfeld, das nicht wie unsere freie moderne Kunst in der Uneingeschränktheit,



RUDOLF HARRACH KERZENTRÄGER
Vergoldete Bronze
Modell von Balthasar Schmitt

sondern eben innerhalb der festesten, durch Überlieferung, Bestimmung, Anschauung gezogenen Schranken Großes leisten sollte. Wenn wir im folgenden den Schaffenskreis eines modernen Goldschmiedes für christliche Kunst überblicken wollen, so mag der vorangehende Exkurs dem zugut gehalten werden, daß ohne diese geschichtlichen Voraussetzungen der Betrieb in der modernen christlichen Kunst immer mißverstanden wird. Und wir haben gerade hier Grund, uns dieses Werdegangs, der sich zum großen Teil in München maßgebend abspielte, zu erinnern.

Das Goldschmiedehandwerk ist bekanntlich innerhalb der christlichen Zeitrechnung immer ein beschäftigtes gewesen. Und darum war es uns auch immer reich an Form und Erfindungsgabe, reich an Geschmack und Wechsel. Im ersten Jahrtausend dominierten ja geradezu die Goldschmiede innerhalb der angewandten Kunst. Wir erinnern uns an diese Zeit, wo Ostrom seine große Kultur dem Abendlande lieh; die erste große Blüte der Edelmetallkunst seit dem Untergang der antiken Welt; das Zeitalter des Mineralstils, wie man diese ganze Epoche nennen möchte, wenn man die Fülle an Farben und Glanz überschaut, die das erste Jahrtausend uns überliefert hat. Wer erinnert sich etwa bei Betrachtung des Buchdeckels zum Codex aureus der Münchener Staatsbibliothek nicht an die breiten Erzählungen der deutschen Heldensage von märchenhaften Schätzen voll funkelndem Gestein, rotem Gold und kunstreichem Bildwerk. Orientalischer Geist lebt in dieser hochentwickelten Kunst, die als kostbaren Schatz Kloster an Kloster forterbte, die ihre Lebensstätte nur an Königshöfen oder in großen Abteien finden konnte. Eine tiefe leuchtende Schönheit liegt in der Emailarbeit und dem Filigran der byzantinischen Goldschmiede, eine Schönheit, die ihre Lebenswärme nicht in antiker Tradition, sondern in der Größe des jungen Christentums hat. Und gerade damals hat die Kirche die größten Aufgaben gestellt und durfte die größten Kunstwerke ihr Eigen nennen. Wir lesen in Einhards Leben Karls des Großen von wunderbaren Tischen in Silber, welche nach dem Tod des Herrschers testamentarisch der Kirche zufielen, wir erinnern uns der vielen Weihekronen, die der Opfersinn germanischer Fürsten der Kirche widmete. Es war kein nationales und kein populäres Handwerk, selten, daß eine kleine Kirche Edelmetallgerät besaß — erfahren wir doch z. B. noch aus den Visitationsprotokollen des Würzburger Fürstbischofs Julius Echter im 16. Jahrhundert, daß es kleine Landkirchen gab, die sich mit Holzkelchen begnügen mußten. Zwar hatte schon im 9. Jahrhundert Papst Leo IV. den Gebrauch von Kelchen in minderwertigem Material verboten, doch scheint in unseren deutschen Ländern die Armut



RUDOLF HARRACH HOCHALTAR DER KLOSTERKIRCHE IN WÜRZBURG
Gefertigt 1897. Kupfer, feuervergoldet, echt emailliert, reiche Filigranarbeit, Marmoreinlagen, Halbedelsteine und Glasflüsse. Entwurf von Joseph Schmitz, Reliefmodelle von Heinrich Wadere. — *Text S. 287*

diese Vorschriften recht spät möglich gemacht zu haben; erst zu der Zeit der großen liturgischen Kommentatoren, Durandus und Honorius, dürfte der Gebrauch von Edelmetallgeräten für den Gottesdienst ein allgemeinerer geworden sein. Inzwischen hatte auch das Handwerk bei uns mehr heimischen Boden gewonnen, wir brauchen uns nur an Roger von Helmershausen, den wahrscheinlichen Verfasser der Theophilus-Schedula, des ersten praktischen Handbuches für die mittelalterliche Kunst, zu erinnern. Mit seiner Generation — in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends — vollzieht sich ein wesentlicher Umschwung im Wollen und Betrieb der Edelmetallkunst: das bunte Email,



RUDOLF HARRACH HOCHALTARAUFSATZ IN BLAICHACH

Vgl. Abb. der nächsten Seite. — Text S. 287

die Häufung von farbigem Gestein, die Filigrankunst tritt zurück; an ihre Stelle kommt der rheinländische Grubenschmelz und das vergoldete Messing. Seit dem erneuten Aufblühen der Galmeibergwerke im Maaßlande stehen Aachen und Dinand im Vordergrund, die Klöster der Rheinebene wetteifern mit Frankreich in der Verwendung des Grubenemails. Es kommt die Zeit der kühlen farbenfeinen Reliquiare aus bleichem Metall mit den vornehmen blauen und grünen Emailtönen; die Zeit der frühen Gotik, wo an Stelle der heißen, kindlich lauten Farbenpracht der überlegende, nervös empfindende Sinn für Harmonie und Ebenmaß tritt, die Zeit der Ausbildung der Formen. War bis zum elften Jahrhundert die Farbe alles für den Goldschmied und kümmerte er sich bis dahin relativ wenig um die konstruktive Form, so dringt jetzt das tektonische Sein der Gotik auch in den Betrieb der Goldschmiedewerkstätten ein — in Frankreich seit dem späten elften, in Deutschland mit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Es entstehen die eleganten, so unendlich stilvollen Ostensorien und Kelche, deren reiner Linienfluß an den glänzenden Literalstil der Hochscholastiker erinnert. Das 14. und 15. Jahrhundert brauchte auch hier nur zu übernehmen, was die Kultur des 12. und 13. geschaffen. Es folgt der soziale Wechsel, die Entfaltung der Stadt und des Territoriums; die Zeit der bürgerlichen Kultur. Nun stehen wir ganz auf nationalem Boden. Ein Goldschmiedewerk des 11. oder selbst noch 13. Jahrhunderts auf das Land seiner Entstehung zu erkennen, vermag nur der

Spezialforscher; eine deutsche Monstranz der Spätgotik weiß bald der Anfänger von einer französischen, italienischen oder spanischen zu unterscheiden. Schon damals, im 15. Jahrhundert, regte sich — cum grano salis — etwas ähnliches im Betrieb, wie im 19. Jahrhundert; ein Zug zur Massenproduktion. Deutlich äußert sich das in der Trennung zwischen Entwurf und Ausführung, die mit der Verbreitung in Holz geschnittener und in Metall gestochener Vorlagen seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts groß wurde. Nun war es auch dem kleineren Goldarbeiter möglich, draußen im Land sein Geschäft aufzuschlagen, besaß er nur einmal das notwendige technische Können. Darin liegt allerdings auch wieder der himmelweite Unterschied zum 19. Jahrhundert, daß ihm die Zentrale nur die Vorlage, nicht aber die fertigen Teile lieferte; der Handwerker blieb in allen Ehren, wie die erhaltenen Denkmäler der kleineren Städte beweisen. Beim Anblick einer spätgotischen Goldschmiedearbeit, sei sie aus Landsberg am Lech oder Emden in Friesland oder Hall in Tirol wird der Betrachter nicht von einem Verfall reden können. Denn der spätgotische



RUDOLF HARRACH — HOCHALTAR DER PFARRKIRCHE IN BLAICHACH

Blank poliertes Messing mit Glasflüssen; Reliefs versilbert. Entwurf von Oberbaurat Höfl †; Modelle zu den Reliefs von Alois Miller †

Meister stand mitten in der Tradition seines Handwerks und sein Schaffen trübten keine Zweifel, ob seine Kunst kirchlich sei oder nicht. Es wäre auch schwer, im 15. Jahrhundert von unkirchlicher Goldschmiedekunst zu sprechen, da selbst die Profanarbeit fast ausschließlich von den Motiven der kirchlichen Kunst lebte. Erst die Renaissance brachte die entscheidende Trennung und den Umschwung. In künstlerischer und technischer Hinsicht. In künstlerischer Hinsicht insofern, als durch den nunmehr maßgebend gewordenen Vorlagenbetrieb der italienische Geschmack für die kirchliche Kunst der entscheidende wurde — auch andere, religiöse und politische Faktoren spielten bekanntlich mit; während die Profankunst mehr auf dem heimischen Boden blieb. In technischer Hinsicht dadurch, daß nun endgültig an Stelle der Farbe der Formstil trat, eine Entwicklung, die allerdings in gerader Linie bis zu den Anfängen der Gotik hinaufführt. Der Gegensatz ist klar, wenn man sich etwa einen frühmittelalterlichen Kelch und einen des 16. Jahrhunderts gegenüberstellt. Dort wenig komplizierte Form, reiches Email und viel buntes Gestein ohne Differenzierung des materiellen Wertes, hier ein sorgfältig komponierter Aufbau, alles auf die Ausdrucksfähigkeit des Metalls angelegt, wenig Farbe und seltenes, aber dann möglichst kostbares Gestein, und dieses weniger wesentlich für den künstlerischen als den materiellen Wert. Die Entwicklung hatte somit, ganz allgemein gesprochen, eine Inversion erlebt, man wollte nicht bloß das Schönste,



RUDOLF HARRACH — ALTAR IN DER STADTPFARRKIRCHE ZU WEIDEN

Ausgeführt 1901 in feuervergoldetem, getriebenem und ziseliertem Kupfer, mit Mosaikeinlagen, roten Marmorsäulen, Glasflüssen und Filigranarbeit. Entwurf von Joh. Schott, Modelle zu den Reliefs von Georg Albertshofer. 5 m hoch, 4 m breit. *Text S. 286 f.*



RUD. HARRACH DETAIL VOM HOCHALTAR DER STADTPFARRKIRCHE IN WEIDEN

Zur Abbildung der vorhergehenden Seite

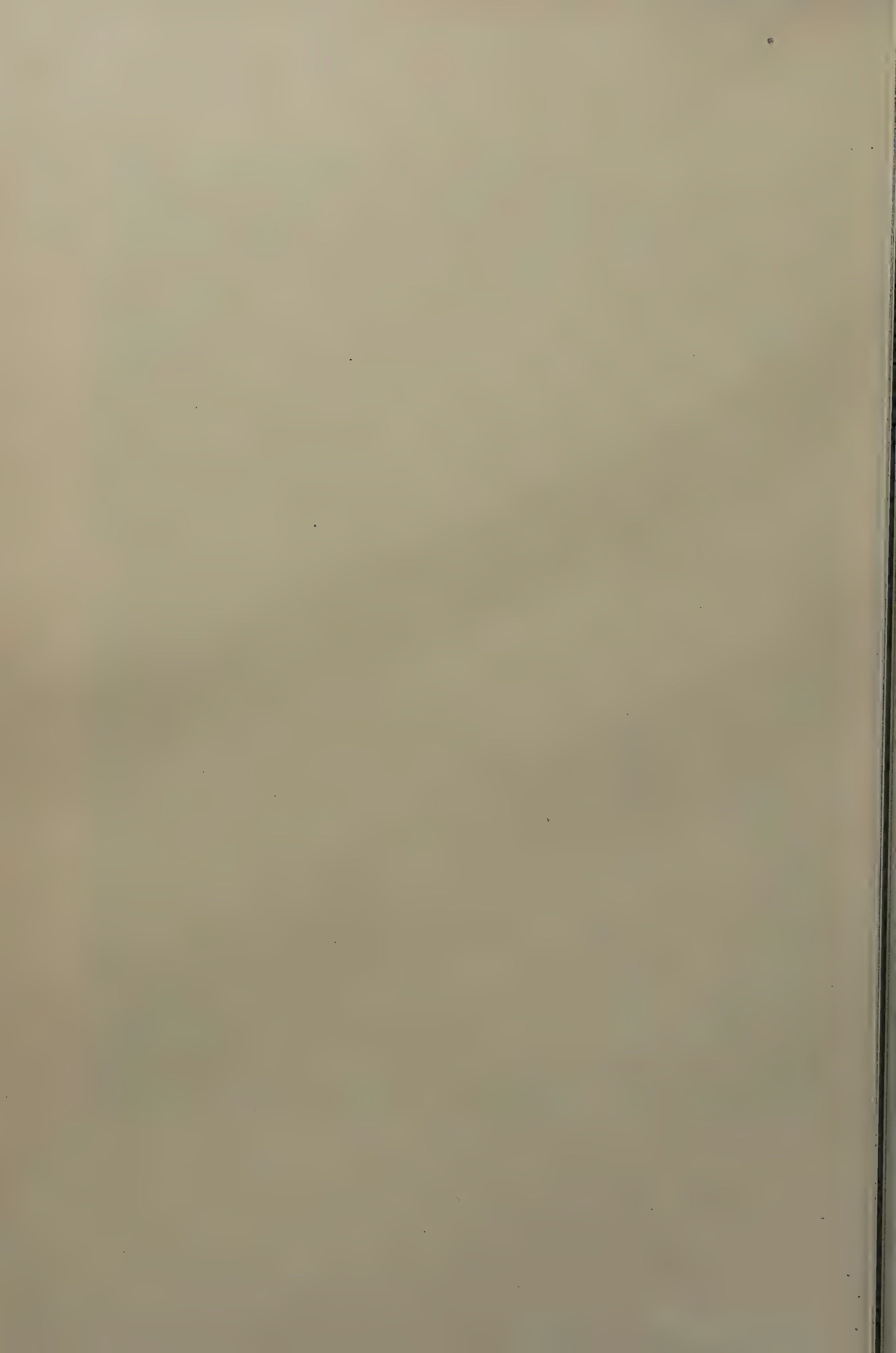


RUDOLF HARRACH KRUZIFIX
In Silber gegossen und ziseliert. Entwurf von F. P. Stulberger. *Text S. 286*

man wollte das Beste haben für die Kirche; erinnern wir uns nur an den im Schoße der Gesellschaft Jesu geprägten Spruch: »Summo (Deo) optimum haud satis.« Ein kindlicheres Zeitalter sah das Schönste im Prächtigsten; ein reiferes im Kostbarsten; d. h. wir empfinden deutlich, daß der gestaltende Künstler mit der Renaissance neben und allmählich hinter den denkenden tritt. Und dieser Zug blieb bis zum Endverlauf der wesentliche. Die bestimmte, nicht künstlerisch, sondern ethisch wertende Tendenz. Hier liegt ein stiller Vorwurf schon gegenüber der Renaissance und der erste Schritt zur Gesundung am Ende des 19. Jahrhunderts war, daß man sich wieder sagte, die christliche Kunst soll nicht in erster Linie eine Tendenzkunst, sondern eine Kunst schlechthin sein; nicht das Programm, sondern der Geschmack soll entscheiden in Kunstsachen; das rechte Programm kommt dann von selbst. Modernes Stilempfinden schadet der christlichen Kunst weit weniger als zu ängstliche Befangenheit im Herkömmlichen; eine Befangenheit, die im Grunde ja doch auch wieder nur ein modernes Empfinden ist. Wenn der Goldschmied von heute das Schöne da holt, wo er es eben findet, lediglich geleitet von dem Bedürfnis, dem Höchsten das Schönste zu bringen, so geht er entschieden einen richtigeren Weg, als wenn er einem guten Stilmotiv ausweicht, weil es nun gerade im Register der überlieferten Formenwelt älterer Kirchengeräte nicht vorkommt. Das Barock, um zu unserem Überblick wieder zurückzukommen, war hierin gar nicht empfindlich, es scheute sich nicht, vom Profanbetrieb, der im ganzen Kunsthandwerk bekanntermaßen seit dem 17. Säkulum endgültig die Oberhand errungen hatte, seine Formenwelt zu entlehnen. Und wenn man etwa gar einen



DETAIL VOM ALTAR DER KLOSTERKIRCHE IN WÜRZBURG
Entwurf von Joseph Schmitz, Modelle der plastischen Figuren von H. Wadere,
Ausführung von Rudolf Harrach.



Rokokokelch oder einen jener wunderschönen Silbertabernakel, wie sie die Augsburger Goldschmiede des 18. Jahrhunderts fertigten, betrachtet, wo bleibt da vom Standpunkt des befangenen kirchlichen Kunsthistorikers von 1850 der kirchliche Stil? Wer möchte aber gerade dabei die tiefe Religiosität des 18. Jahrhunderts leugnen, wer, der etwa einmal inmitten des Lichterglanzes einer Rokokokirche vom Geist der ecclesia triumphans erfaßt wurde? Nicht der Rokokostil hat den Niedergang der christlichen Kunst herbeigeführt, sondern die zu große Geschichtlichkeit in Kunstfragen, die der Kunst immer den Boden entzieht. Wenn wir oben das Übergewicht der Maschinenarbeit als den äußeren Anstoß für den Rückgang im Kunsthandwerk erwähnten, so dürfen wir hierin, in der Vergeschichtlichung des Kunstwollens, den inneren Grund sehen. Das wurde erst anders, als man seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Stilreproduktion so durcherlebt hatte, daß man mit Gewalt auf neue Bahnen geschoben wurde. Wodurch der Umschwung sich vollzog und welch großen Anteil München dabei trug, das soll uns hier nicht weiter beschäftigen. Wie der moderne Goldschmied für christliche Kunst sich in seinen Betrieb hineinlebt, das kann uns das Folgende am besten zeigen.

Rudolf Harrach ist geboren in München am 29. Juni 1856 als der Sohn des Goldschmiedes Harrach. Seine Lehrzeit brachte er in der väterlichen Werkstätte zu. Hierauf besuchte er neun Semester die Kgl. Kunstgewerbeschule in München, wo er seine Studien unter den Professoren Lange, A. Heß und insbesondere unter Fritz von Miller vollendete. Im Jahre 1883 schon erhielt Rudolf Harrach den Ruf als Fachlehrer an die städtische Gewerbeschule in München, wo er nahezu zwei Jahrzehnte mit größtem Erfolge tätig war. Er legte diese Stelle 1902 nieder, nachdem er bereits 1887 die von seinem Vater gegründete Werkstätte für kirchliche und profane Goldschmiedearbeiten unter der Firma F. Harrach & Sohn übernommen hatte. Unter seiner Leitung wurde die Firma bald vom In- und Ausland mit den hervorragendsten Aufgaben betraut. Ich erwähne nur die Arbeiten für die Kgl. Schlösser Herrenchiemsee, Neuschwanstein und Linderhof, die Geschenke der Stadt München an die Fürstenhäuser, das Geschenk der Städte Bayerns zum 80. Geburtsfest S. K. H. des Prinzregenten Luitpold. Harrachs Hauptbetätigungsfeld lag jedoch auf dem Gebiete der christlichen Kunst, deren jüngsten Werdegang während dreier Dezennien er selbst miterlebt und mitbearbeitet hat. Zahlreiche Werke seiner Hand befinden sich im Besitz von Kirchen und Klöstern. Viel Aufsehen erregten die Metallaltäre für die Kirchen in Würzburg, Weiden, Blaichach, St. Benno und St. Paul in München, die

RUDOLF HARRACH TABERNAKELTÜRE
In Silber getrieben. Grund Gold. Mit abnehmbarem Kruzifix. — Text S. 285



RUDOLF HARRACH PEKTORALE
Gold mit Saphiren. — Text S. 285

Kolossallüster für den Dom in Bamberg und St. Moritz in Augsburg, der Marienlüster für die Kirche in Bösenreutin. Für gewöhnlich stammen von ihm auch die Ideen und Entwürfe zu seinen Arbeiten. Wo es galt, einen von anderer Seite stammenden Entwurf auszuführen, lebte er sich künstlerisch in die Aufgabe hinein und gab ihm gute Materialwirkung und Detailbehandlung. In vielen Ausstellungen trug er hohe Auszeichnungen davon.

An dieser Stelle möchten wir uns auf die Würdigung der kirchlichen Arbeiten Harrachs beschränken. Ein stattliches Werk, was uns von Harrachs Schöpfungen hier vorliegt. Kaum eine Technik, die nicht in seiner Werkstätte ausgeübt und irgendwie verwertet worden ist. Die erwähnte Tendenz der modernen Goldschmiedekunst, alle Feinheiten, welche die Handarbeit zu bieten vermag, heranzuziehen, läßt sich an seinen Arbeiten überall verfolgen. Neben Objekten, die an ältere Stile anknüpfen, ist mit großem Glück ganz moderne Formgebung in den Dienst der kirchlichen Kunst gestellt und gerade diese, so sehr vornehm komponierten Arbeiten gehören zu dem Besten.

Überblicken wir zunächst eine Anzahl liturgischer Gefäße. An ihnen läßt sich besonders deutlich der Weg veranschaulichen, der von älteren Stilformen zur selbständigen, persönlichen Gestaltung des Meisters führt. Vorauszusetzen bleibt dabei immer, daß die Praxis in Arbeiten älteren Stils für jeden Goldschmied kirchlicher Kunst die notwendige Basis zum Schaffen bedeutet. Zum Beispiel: Wir betrachten den im Spätbarockstil ausgeführten Kelch mit Bandvoluten, Muscheln und Emailmedaillons (Abb. S. 288). Das Ganze ist keineswegs eine Kopie eines Spätbarockkelches. Dem alten Stil gehört die Inspiration zur Arbeit an, die Vertiefung in die alte Technik. Wie viel Harrach hierin gelernt hat und geleistet, das lehrt das Stück eindringlich. Sorgfältig ist die Treibarbeit durchgeführt, sauber und elegant in der Zeichnung ohne zu große Ängstlichkeit. Mit Geschick sind die Medaillons verteilt, mit Geschmack einige Steine zwischen Engelsköpfchen am Fuß montiert. Der Wechsel zwischen glattem Grund und belebter Oberfläche ist durch die richtige Verteilung des Dekors auf einem alten Kelch nicht besser gelöst wie hier. An solchen Aufgaben schult der moderne Goldschmied seine Kenntnisse genau so wie der moderne Architekt an alten Bauten. Demgegenüber liegt ein gewisses Unrecht darin, von zu großer Stilabhängigkeit des modernen Künstlers vom alten zu sprechen, denn darin besteht der Fortschritt der heutigen Zeit gegenüber den vergangenen Generationen des vorigen Jahrhunderts, daß der moderne Meister am Alten lernt, nicht dasselbe kopiert. Genau so verfuhr man vor Jahrhunderten; der Renaissance-Goldschmied Benvenuto Cellini z. B. erzählt selbst, wie für ihn die beste Schule immer das Studium des Alten gewesen sei. Betrachten wir zwei weitere Arbeiten (Abb. S. 289 u. 291), da ist ein Kelch und ein Ciborium im Rokokostil. Die geschmeidig aufwachsenden Gerätkörper umhüllt reiches, getriebenes Muschelwerk. Auch hier wieder peinliche und dabei leichtflüssige Arbeit, recht im Geist des ornamentreichen Rokokostils empfunden und ausgeführt. Einen Sprung weiter führt ein an gotische Formen anklingender Kelch (Abb. S. 287). Gotisch sind an dem Ganzen nur die Details, Sechspaßfuß, gedrückter Nodus, gekanteter Schaft, steile Kupa. Die Art, wie Harrach den feinen gravierten Dekor anbringt, ist dagegen ganz modern. Das Stück wirkt schlicht und dabei vornehm, der zurückhaltende Geist mancher spätgotischen Goldschmiedearbeit, in der mehr

Arbeit steckt als zum Ausdruck kommt, ist gut nachempfunden. Inwiefern der Weg von hier zu ganz modernen Arbeiten führt, zeigt ein anderer Kelch (Abb. S. 294). Ein vornehmes Werk, streng im Aufbau. Wie die blinkende Metallfläche wirkt der mäßige, streng tektonisch gereihte Dekor mit buntem Gestein, das einfache Durchbruchmotiv am Nodus, die steile Kuppa mit dem ziselierten Christusantlitz, kurz das Ganze ist von einer weihevollen, recht kirchlichen Empfindung getragen. Man sieht daran, daß sich modernes Empfinden sehr wohl in der kirchlichen Kunst verwerten läßt, wenn es nur aus der rechten Tradition herausgewachsen ist. Ähnlich, aber einfacher, ist ein Ciborium (Abb. S. 292), mit spiegelndem Metallglanz. Als besondere Leistungen auf diesem Gebiet aber möchte ich die drei in verschiedenen Techniken ausgeführten Gefäße (Abb. S. 293, 290 und 295) bezeichnen. Einmal das architektonisch aufgebaute Ziborium. Über dem kegelförmigen Fuß mit getriebenem Ornament wächst eine elegante Säule aus Elfenbein mit edelsteinbesetztem Schaftring auf; ein jonisches Kapitell trägt die schlichte, in der Silhouette sehr feine Kuppa. Etwas weniger wirkt der Deckel mit der Palmettenkrone, dagegen gut die Statuette Christi als guter Hirt am Abschluß. Die Verbindung von verschiedenem Material sehen wir wieder auf einem zweiten Ciborium (Abb. S. 290). Die aparte, leicht aufgebaute Form klingt an Arbeiten des 14. Jahrhunderts an; die Art aber, wie Harrach das einzelne verwertet, ist durchaus ihm eigen. So macht sich der glatte Granatapfelnodus mit seinen glühenden Lichtern vorzüglich als Widerspiel zu den gravierten Fuß- und Schaftteilen. Die büchsenförmige Schale umspinnt ein flaches Maßwerkgerank, zwischen dem Reliefmedaillons eingespannt sind. Dieser dreifache Kontrast: glatter Grund, matter Überfangdekor und Reliefs ist ganz modern behandelt. Der Deckel baut sich als abgeschnürter Kegel mit Dachschuppenmotiv auf, die Bekrönung bildet der vollplastisch ausgeführte gute Hirt. Endlich führen wir hier den reichgearbeiteten Kelch (Abb. S. 295) an. Schlichte schwere Form wie an einer frühmittelalterlichen Arbeit. Ein tief geschnittenes Rankenmuster mit Christus am Kreuz als Mittelmedaillon umzieht den Fuß; sorgfältig in der Arbeit, wirkungsvoll in der Durchführung. Langsam schwillt der Fuß zum Hals ab, kräftig ist der Übergang zur Kuppa durch den Kugelnodus akzentuiert.



RUDOLF HARRACH — PEKTORALE

Gold und Elfenbein. — Text S. 285



RUDOLF HARRACH RAUCHFASS UND SCHIFFCHEN

Text S. 285

um 1840 erhielt. Harrach hat aus dem reichen Formenschatz eine Reihe der besten Vorbilder zur Anregung für seine Schöpfungen benützt. Wir erwähnen zunächst eine Restaurationsarbeit, die uns besonders interessieren mag, weil sie in den eigensten Schaffenskreis des Meisters einen schärferen Einblick tun läßt, wie andere Arbeiten. Es handelte sich, wie Abb. S 298 und 299 zeigen, darum, eine gotische Monstranz, die später in eine Sonnenmonstranz umgearbeitet worden war, wieder in gotischem Stil zu rekonstruieren. Der moderne Kunsthistoriker wird im allgemeinen Stilreinigungen nicht gutheißen — ist doch durch den Wahn von der notwendigen Stileinheit manches Kircheninterieur in der vergangenen Generation weit schwerer geschädigt worden als im ärgsten Krieg — aber er wird sich gleichfalls hüten, diesen Satz überall aufzustellen. Wo minderwertige alte Kunst durch bessere neue ersetzt werden kann, da soll es geschehen; wenn nur der Künstler auch gewiß imstande ist, Besseres zu leisten. Im vorliegenden Fall ist unbestreitbar Besseres an Stelle des früheren Bestandes gesetzt worden. Der alte Aufbau mit der recht einfachen Sonne, aus der die gotischen Fialen arg unschön herausragen, beweist wenig Geschmack des alten Arbeiters. Wie leicht und elegant wirkt dagegen die Rekonstruktion Harrachs. Kombinationen gotischer und barocker Motive empfindet man sonst — allgemein gesprochen — künstlerisch nicht unangenehm, vielfach ist gerade im Gegenteil der feine Sinn des barocken Meisters ehrlich zu bewundern und eine Stilreinigung direkt eine Sünde gegen Geschmack und Pietät, wenn aber, wie im vorliegenden Fall, der alte Künstler seine Aufgabe so schlecht löste und eine Stilrekonstruktion so glücklich ausgeführt wird, so mag man sie gutheißen. Harrach hat mit großer Sorgfalt alles Ursprüngliche übernommen und nur da geändert, wo das Ganze eine Ergänzung nötig machte. Und diese Änderungen sind mit viel archäologischer Sorgfalt durchgeführt, mit so eingehendem Studium gotischer Formenwelt, daß der Hi-

Und hier ein sehr apartes, im Geist der ganzen Arbeit vorzüglich empfundenes Ornament, ein Netzmuster mit Edelsteinknöpfen umspinnt die matte Fläche. Die schalenförmige Kuppa mit ornamentierter Untersicht und glattem Rand; dazwischen ein schmales, mit Perlen montiertes Trennungsband. Am ganzen Stück ist der Wechsel zwischen Helligkeit und Schimmer, zwischen Ornament und Fläche mit einem Raffinement zusammengestellt, wie das nur eine langjährige Schulung und ein formgeübtes Empfinden möglich macht. So ist das Stück modern — wo könnte die Zeit um 1850 ähnliches aufweisen — und steht dabei doch wieder in enger Verknüpfung zu alter, ja ältester Kirchenkunst. Solche Arbeiten sind nur da möglich, wo das Handwerk wieder ganz zu seinem Recht kommt.

Nächst den Kelchen wollen wir eine Reihe von Monstranzen und Kustodien erwähnen. Die Monstranz — seit dem 12. Jahrhundert infolge der von dem hl. Bernhard von Clairvaux ausgehenden erhöhten Verehrung des Heiligsten Altarsakramentes ein wichtiges Gerät — hat eine mannigfache Entwicklung durchlaufen. Zuerst ein meist laternenartiger Bau erhielt sie im 14.—15. Jahrhundert breite, altarähnliche Gestalt. Die Renaissance brachte die Sonnenmonstranz, die sich dann im Prinzip bis zur gotischen Retrospektive

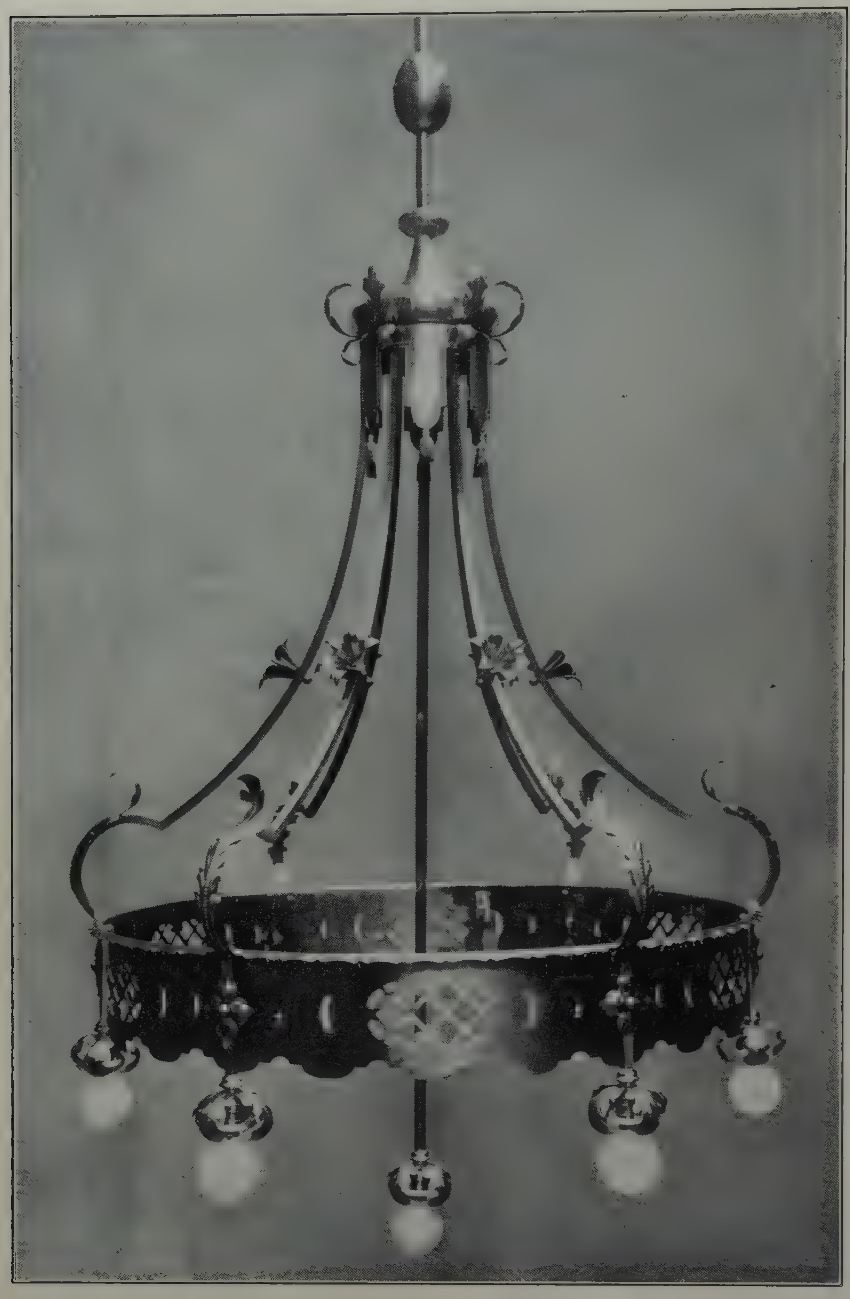
storiker bei erster Betrachtung nicht anstehen wird, das rekonstruierte Stück für ein altes zu nehmen. Wir sehen gerade daran gut, wie genau Harrach das Wesen alter Stile studiert und in sich aufgenommen hat. Abb. S. 301 bringt wieder eine selbständige Arbeit. Der einfache leichte Aufbau wirkt sehr anmutig. Technisch ist die Ziselierarbeit erwähnenswert, die das Lichterspiel von Glanz und Matt trefflich zum Ausdruck bringt. Besonders gefallen an dem Stück die beiden plastischen Engelfiguren an den Seiten mit den Leidenswerkzeugen, elegante, in der Haltung und dem Wurf der knittrigen Gewandstücke trefflich komponierte Gestalten. Gut ist das Kreuz an der Spitze mit dem Blumengerank aus glockenförmigen Edelsteinen. Einfacheren Aufbau, schlicht aber gut in der Wirkung, zeigt eine Kustodia (Abb. unten). Pompös ist die Sonnenmonstranz mit dem Engelsfuß (Abb. S. 297). Über der mit Cherubinen und Muschelwerk belebten hochgetriebenen Fußplatte erhebt sich eine majestätische Engelsfigur, welche die mit Band durchwundene Strahlensonne trägt. Das Ganze ist wieder rein auf die Wirkung des vornehmen Materials angelegt und nur mit wenigen Perlen belebt. Im Detail ist das Technische vortrefflich durchgeführt. Abb. S. 300 gibt eine modern komponierte Monstranz wieder. Eindringlich redet die strenge, ernste Formensprache. Wir betonen an der Arbeit die Verteilung der Steine und des übrigen Buntdekors. Das schönste Stück modernen Stils repräsentiert aber die ungemein feingliedrig aufgebaute Monstranz mit den geschnittenen Reliefs (Abb. S. 303). Hier zeigt sich das große Können Harrachs wohl am besten. Wie wächst der dünne, leichte Schaft aus dem kräftigen Vierbuckelfuß; wie ruht auf diesem Schaft die zierliche Sonne mit dem köstlichen Bildwerk. An diesem Stück ist mit Gestein nicht gespart, und doch nirgends Überladung, jeder Edelstein bildet eine willkommene Unterstützung und Belebung der tektonischen Form. Das allerschönste an dem Werk sind die vier Reliefs um die Lunula, sicher gezeichnete und köstlich durchgearbeitete Bilder. Der Gott-Vater in der Bekrönung und die knienden Engel zu beiden Seiten wirken wie ein begeistertes Ave verum.



RUDOLF HARRACH — TAUFSCHÜSSEL
Silber mit Niello. — Text unten


RUDOLF HARRACH CUSTODIA
Text oben

Auf anderen Gebieten zeigen den Meister die Tabernakeltüren (Abb. S. 281), oder das Rauchfaß (Abb. S. 284) und die Kanontafeln (Abb. S. 273). Besonders die prächtig gearbeiteten Akanthusranken bei den Tabernakeltüren oder die durch ihre Einfachheit ausdrucksvollen Rahmen der Kanontafeln verdienen hervorgehoben zu werden. Eine Taufschüssel (Abb. oben) bringt reichen gravierten Schmuck mit dem Lamm Gottes und symbolischen Bildern. Bei einem Brustkreuz (Abb. S. 282) verwendet der Künstler mit Glück Filigrandekor; ein anderes sehr schönes Pektorale ist in Metall mit Elfenbeinreliefs gearbeitet (Abb. S. 283). Hier ist wieder auf die hervorragende feine Komposition und Ausführung der Reliefs zu verweisen, die besonders bei den Heiligen in den Eckpässen sich ausspricht. Endlich erwähnen



RUDOLF HARRACH LÜSTER

Vom Jahre 1912

Engeln gestützter Basis ein Wikingerschiff (Abb. nach S. 296). Die Seitenschalen im gleichen Stil mit flachen Behältern (Abb. S. 296). Das Ganze ist absolut modern empfunden und durchgeführt. Sowohl der Stil des Kunstwerkes als auch die Ausführung läßt nichts zu wünschen übrig und gibt deutlich zu erkennen, daß der Künstler auch auf ganz modernem Boden sich sicher fühlt.

Wir haben Harrach bisher ausschließlich als Gerätbildner kennen gelernt; seine Monumentalarbeiten wurden mit Absicht an den Schluß gestellt, da sie — teilweise das Vorangehende voraussetzend — am besten einen Gesamtüberblick über den Betrieb seines ganzen Ateliers ermöglichen. Mit der Monumentalkunst hat sich der moderne Goldschmied wieder ein recht dankbares Feld erobert. Fast ganz hatte diese Kunst, die besonders im 18. Jahrhundert so große Blüten trieb, seit der Romantikerzeit geschlummert, erst die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts brachten sie im allgemeinen neu zu Ehren. In München ist meines Wissens eines der ersten modernen Denkmäler in diesem Sinn der Tabernakelaufsatz der St. Anna-Pfarrkirche. Von Harrach liegen drei derartige Arbeiten hier vor; der Altaraufsatz für die Pfarrkirche zu Weiden, der für Blaichach im Algäu, endlich der neue Hochaltar in der St. Josephskirche in Würzburg. Die Weidener Retable (Abb. S. 278 und 279) ist romanisch aufgebaut. Über dem mit den Evangelisten-

wir noch ein silbernes Stehkreuz, auf schwarzes Holz montiert, eine sehr flotte Schöpfung in Rokokostil, die hinter alten Originalwerken nicht zurücksteht (Abb. S. 280).

An dieser Stelle wollen wir endlich noch eine Profanarbeit Harrachs einreihen, einen Tafelaufsatz, den der Philisterverband Normannia in Würzburg dem Bischof Dr. Faulhaber 1911 zu seiner Inthronisation widmete. Das Mittelstück enthält auf breiter, von vier

symbolen gezierten Sockel erhebt sich eine vierfache, mit Giebeln bekrönte Arkade, die jeweils mit einem Relief ausgefüllt ist. Die Struktur der über romanischen Tempelmotiven aufwachsenden Giebelleisten wird von Säulen in dunklem geädertem Stein getragen. Der Hauptwert liegt natürlich in der Treibarbeit der Reliefs. Für die Kompositionen aus dem Marienleben ist ein reichhaltiger Stil gewählt, der das prächtige Lichterspiel der Höhen und Tiefen am besten zum Ausdruck bringt. Die Bekrönungen sind fast zu eingehend komponiert. Der Aufbau, die Abgeglichenheit im Material und die geschickte Verteilung der Steine verdient alles Lob. Wir würden im ganzen vielleicht etwas mehr Großzügigkeit wünschen, doch kommt das wohl weniger auf Rechnung des Ateliers als des Entwurfes. Schlichter und wirkungsvoller ist der Altaraufsatz für Blaichach (Abb. S. 276 und 277). Den vorspringenden zweigeschossigen Mitteltabernakel flankieren je zwei Blendarkaden. Der Tabernakel schließt oben als Vierungsturm mit Ecktürmchen, bekrönt von dem uralten Altarssakramentssymbol, dem Pelikan. Die Seitenarkaden stoßen mit gerauteten Pultdächern an den Tabernakel; die Firstlinie krönt ein gut entworfenes Palmettenband. Die Arkadenfelder sind wieder mit getriebenem Bildwerk ausgesetzt: Taufe, Abendmahl, Kreuzigung und Auferstehung. Für die Darstellung ist eine großflächige schlichte Erzählungsart, stellenweise an romanische Kompositionen von Bronzetüren erinnernd, gewählt. Sie gab dem Künstler die beste Gelegenheit, seine geübte, für flächige Treibarbeit besonders geschulte Hand zu zeigen. Die Reliefs sind reich an Detail und wirken doch nicht kleinlich, vielmehr geht ein strenger, hoheitsvoller Zug, wie er für einen Tabernakel recht am Platze ist, durch die Bilder. Der Aufbau ist einfacher wie bei der Weidener Retable und vielleicht darum gefälliger. Der Entwurf zu dem Aufsatz, der sich über der schlichten Mensa wirkungsvoll aufbaut, stammt von Oberbaurat Höfl bezw. Architekt Löhnes.



RUDOLF HARRACH — GOTISCHER KELCH

Text S. 282

In gewissem Sinn als Zusammenfassung der vorangehenden Arbeiten repräsentiert sich Harrachs monumentalste Schöpfung, der Hochaltar für die Würzburger Josephskirche, den wir deshalb an den Schluß gestellt haben, wenn er auch zeitlich nicht hier, sondern früher einzureihen wäre. Den allgemeinen Entwurf zu dem Würzburger Altar lieferte Professor Schmitz in Nürnberg, die Vorlagen zu den plastischen Arbeiten stammen von Professor Wadere-München (Abb. S. 275 und nach 280). Über einer säulengetragenen Mensa



RUDOLF HARRACH KELCH
Spätbarock. Silber getrieben. Text. S. 282

er sich wohl empfinden aber nicht beschreiben läßt. Dieser Festtagsglanz spricht sich recht wesentlich in der hervorragend schönen Durchführung aus. Es ist da jedes Detail, mag man das Filigran der Tabernakeltüren, die Emails der Hauptleisten oder Säulen, die Treibarbeit der Türen oder Beschläge betrachten, ein Kunstwerk. Und Kunstwerke in bestem Sinne sind die getriebenen Figuren. Die Arbeit an den Nischenheiligen, die den vertikalen Linienfluß der engfaltigen Gewänder so ganz vortrefflich herausbringt, an den Bekrönungsengeln, wo durch geübteste Technik der Kontrast zwischen den flächenhaften Körperteilen und den leichten Gewändern betont wird und mit gewähltem Geschmack der Steindekor verwertet ist, endlich die Vereinigung aller handwerklichen Feinheiten bei dem Kreuz oder den Mitteltüren, das ist Edelmetallkunst, wie sie vor einem halben Jahrhundert undenkbar war. An Werken, wie dem vorliegenden, kann auch der größte Skeptizismus gegenüber moderner christlicher Kunst, der bei der Vertiefung in alte Kunstgeschichte ja gern sich hervordrängt, nicht mehr zu Worte kommen. Was hier geleistet wurde, ist nicht mehr ein Prunk mit Material, wie er vielleicht vor zwei Generationen zur Welt kam, ist vielmehr wieder der Triumph der Arbeit über die Materie.

erhebt sich der in großartiger Einfachheit komponierte dreiteilige Tabernakel. Schlank wächst das doppelgeschossige Gehäuse in der Mitte empor, überragt von dem Siegeszeichen der Kirche, dem Kreuz. Seitlich schließen zwei Hauptbogen, die als einfache Flügel wirken, an. Die Ecken flankieren zwei betende Engel. Die Hauptbögen der Flügel sind wieder in Arkadennischen geteilt, wo vier in romanischem Geist stilisierte Heiligenfiguren zur Aufstellung kamen. Über der ganzen Komposition ruht ein so weihevoller hoheitlicher Geist, wie

Und damit wären wir zu dem Resultat unserer Untersuchung gekommen. Was oben als Lebensziel der Goldschmiedekunst wie der christlichen Kunst überhaupt angedeutet wurde, eine echte Handwerkskunst im Dienst der Kirche zu sein, das ist hier erreicht. Nirgends wird man rascher die Schönheit unserer Liturgie begreifen lernen, als vor einer derartigen Schöpfung und darin liegt ein nicht unwesentlicher Faktor für die Beurteilung und Bewertung der christlichen Kunst.

NEUES ÜBER HAUSSCHWAMM

In unserem Zeitalter der Technik ist es nicht zu verwundern, wenn man bestrebt ist, der zahlreichen, sich innen und außen an alten Gebäuden einnistenden Krankheitserscheinungen Herr zu werden. Aber auch neueren Bauten haften oft kaum nach Errichtung derartige Krankheiten an. Ich erinnere nur an Schwamm und zahlreiche andere Zerstörungsprozesse, die sich oft, wie bei den Menschen von Geburt an, einschleichen und deren Vertilgung ein interessantes Studium bildet.

Immer vollkommener wird aber auch die Technik der Baukonstruktionen bei Neubauten, welche hervorgerufen wurde durch die neuzeitlichen Anforderungen in der Lebensweise und das Vorwärtsstreben unserer Zeit. Aber trotz aller Vorsichtsmaßregeln in der Bauausführung treten Schwamm und Fäulnis immer wieder auf, deren neueste Gegenmittel bzw. Vernichtungsmethoden, hier beschrieben werden sollen.

Durch den Hausschwamm ist bekanntlich nicht allein ein Gebäude in Gefahr zugrunde zu gehen, sondern es steht vor allem auch die Gesundheit der Bewohner auf dem Spiele. Eine sich langsam entwickelnde, anfangs gar nicht bemerkbare Ausdünstung, die oftmals zuerst von Hunden und Katzen mit ihrem feinen Geruchssinn entdeckt wird, verursacht bei den Menschen Krankheiten, die, ohne daß die Erkrankten etwas ahnen, von der betreffenden ungesunden Wohnung herrühren.

Der sehr verschiedenartig auftretende Schwamm kann im Holze und im Mauerwerke günstigen Nahrungsboden finden. Das wirksamste und radikalste Mittel, einen schon weit fortgeschrittenen Hausschwamm zu entfernen, ist allerdings die vollständige Vernichtung des angegriffenen Holzes und der Steine. Auch sollen die Öfen abgebrochen werden und neue Fundamente erhalten.



RUDOLF HARRACH KELCH

Rokoko. Silber getrieben. — Text S. 282

Ist die Schwammbildung erst im Entstehen begriffen, müssen entsprechende Mittel in Anwendung kommen. Eines der neuesten ist Sulfurid, für Holz und Mauerwerk gegen Schwamm und Fäulnis. Dieses aus Schwefelstoff bestehende Mittel von der Firma Mehlhorn in Schweinsburg a. d. Pleiße hergestellt, schützt Holz und Mauerwerk nicht nur gegen Schwamm und Fäulnisbildung, sondern härtet gleichzeitig, wodurch eine längere Lebensdauer der behandelten Gegenstände erzielt wird. Es geht mit dem Eiweißgehalt der Holz-



RUDOLF HARRACH CIBORIUM
Silber vergoldet; Reliefs Elfenbein. — Text S. 283

zellen eine chemische Verbindung ein, die wasserunlöslich ist. Hierdurch wird dem Mauer- und Holzschwamm der Nährboden entzogen. Auch ist es wegen seines vorwiegenden Schwefelgehaltes ein gutes Antiseptikum gegen Pflanzenschädlinge. Von Wichtigkeit ist, daß der Sulfuridstoff das Eisen, sowie auch alle anderen Metalle nicht angreift.

Die Verwendung des Imprägniermittels ist wie folgt: Zur Entfernung von Schimmelwucherungen und zur Beseitigung von Modergeruch an feuchten Wänden usw. Die Wand wird mit einem scharfen Besen oder mit einer scharfen Bürste von allem Schimmel, Schmutz, Tapeten, losen Kalkstücken, Ölfarben sauber gereinigt. Hierauf wird die Wand mit 25 %iger Sulfuridlösung angestrichen. Nach Eintrocknen dieses Anstriches (nach 1—2 Tagen) wird die Wand nochmals mit derselben Mischung überstrichen. Ist auch der zweite Anstrich eingetrocknet, so kann die Wand in der üblichen Weise wieder vorgerichtet werden. Wo der Putz nicht fest, ist er zu entfernen; die Stelle wird ebenfalls zweimal mit Sulfurid angestrichen und zwar sowohl vor wie nach dem Anbringen des neuen Putzes. Ehe der Anstrich auf den neuen Putz erfolgen kann, muß der Putz abgebunden haben.

Zur Verhütung von Hausschwamm sei folgendes gesagt: Alles kranke Holz ist herauszureißen und aus dem Gebäude zu bringen. Die einzubauenden Hölzer müssen in der gleichen Weise, wie vorstehend beschrieben, mit der 25 %igen Sulfuridlösung angestrichen werden. Wird das Holz nach dem Anstriche noch bearbeitet, so sind auch die bearbeiteten Stellen noch zweimal mit Sulfuridlösung anzustreichen. Besonders gut zu imprägnieren sind die Balkenköpfe, sowie die Stellen der Mauer, wo die Balken aufliegen. Das ganze Mauerwerk ist, wie oben beschrieben, zu behandeln.

Zur Holzimprägnierung. Die zu imprägnierenden Balken oder Bretter werden zweimal mit der 25 %igen Mischung angestrichen. Wo eine Tränkung möglich, ist diese zu empfehlen. Die Mischung besteht aus 1 Teil Sulfurid und 4 Teilen Wasser. Die Hölzer müssen ca. 12 Stunden in dieser Lösung verbleiben. Die zur Imprägnierung gelangenden Hölzer sollen gut lufttrocken sein, damit möglichst viel Imprägnierungslauge in dieselben eindringen kann.

Die Anwendung des Sulfurids erfolgt stets in der 25 %igen Mischung, die man sich herstellt, indem man 1 Teil Sulfurid mit 3 Teilen kaltem Wasser gut mischt. Zum Auftragen des Sulfurids auf die zu imprägnierenden Gegenstsände ist möglichst ein feiner Drahtpinsel zu verwenden.

Der Preis stellt sich 5 kg 5.70 M, 10 kg 9.— M., 25 kg 18.— M. Bei vorstehenden Preisen ist zu berücksichtigen, daß das Mittel vor Anwendung mit 3 Teilen Wasser verdünnt werden muß. Deshalb ist es so billig. Es kostet in Wirklichkeit also 1 kg gebrauchsfertige Imprägnierungslauge 18—28 Pfg.

Ein anderes Verfahren ist das von Seemann in Berlin, welches zur Entkeimung feuchter

Fußböden usw. und zur Beseitigung von Hausschwamm darin besteht, daß die Fußbodenbretter angebohrt und in die Bohrlöcher heiße Luft in die Balkenfächer eingepreßt werden kann. Nach ca. 14 Stunden ist das Holzwerk getrocknet und es werden alsdann Chinosoldämpfe eingelassen, die die Pilze zerstören. Nach Beendigung der Arbeit werden die Bohrlöcher mit Pfropfen geschlossen. Der qm soll auf ca. 2 bis 2.50 M. zu stehen kommen. Der Vorteil dieses Verfahrens ist, daß die Wohnungen nicht geräumt zu werden brauchen.

Weitere antiseptische Mittel sind: Carbolineum von Gebr. Avenarius in Gau-Algesheim (Rheinhessen), dann Antimerulion von Dr. Zerener, hergestellt von Schallehn in Magdeburg. Dieses flüssige Mittel wird mit 6 % Kochsalz und 7 % Borsäure angewendet. Weiter ist zu nennen: Mykothanaton von Vilain & Co., Berlin. Dieses enthält ähnlich wie ersteres Schwefelsäure und Kochsalzlauge.

Zum Schlusse möchte ich noch bemerken, daß über Schwamm und dessen einfachste Vertreibung in letzter Zeit viele Meinungsverschiedenheiten entstanden sind. So hatte u. a. Oberbauinspektor Forschner die Beobachtung gemacht, daß in einem nur zeitweilig und nur kurze Zeit bewohnten Gebäude an einem in einer Ecke stehenden Möbelstück größere Zerstörungen durch den Hausschwamm verursacht worden und daß am Boden, an den Bodenrippen unter diesem Schränkchen und an den Lambris Beschädigungen durch Schwamm vorhanden waren. Er stellte auf die geschädigte Stelle im Boden einen Petroleumofen, den er 4—5 Tage ständig heizte und der wohl eine Wärme von 40—50° C. in der Nähe des Bodens entwickelte. Das angegriffene Holzwerk war vollkommen trocken und nachdem der Raum ein Jahr ungelüftet stehen geblieben, wurde nur das sichtbar kranke Holz entfernt und erneuert. Es hat sich inzwischen, trotzdem der Raum nur selten benützt und gelüftet wurde, ein Mißstand nicht mehr ergeben. Es war also das Übel abgestellt. Es scheint, sagt Forschner, daß Schwammbildungen und Zerstörungen durch Einwirkung von größerer Wärme auf die angegriffenen Bauteile, d. h. Austreiben der im Holze usw. vorhandenen Feuchtigkeit, gesteuert werden kann. Von Wert wäre, wenn festgestellt würde, ob Schwammsporen, nachdem sie der Einwirkung einer erhöhten Temperatur eine gewisse Zeit ausgesetzt waren, ihre Keimfähigkeit auf geeignetem Boden verlieren oder beibehalten und wie lange eine solche Wärmeeinwirkung erstmals müßte durchgeführt werden. Auch bezüglich des Schwamm-Myceliums wäre die wissenschaftliche Feststellung von hohem Werte, ob und bei welcher erhöhten Temperatur die Lebens- und Entwicklungsfähigkeit aufhört und ob diese Abtötung auf die erhöhte Temperatur allein oder auf die hierbei erzielte Austrocknung zurückzuführen ist. Letzterenfalls müßte die Anwendung erhöhter Temperatur zur Ver-



RUDOLF HARRACH — CIBORIUM
Rokoko. Silber getrieben. — Text S. 282



RUDOLF HARRACH CIBORIUM

Text S. 283

nichtung des Schwammes ein sehr zweifelhaftes Mittel bleiben, da sich der Grad der erwirkten Austrocknung in bestehenden Gebäuden ohne kostspielige konstruktive Eingriffe nicht erkennen läßt.

Absolute Sicherheit gegen das Auftreten und ein nachteiliges Wuchern des Hausschwammes läßt sich nur erreichen, wenn an allen Stellen an Bauten, bei denen Feuchtigkeit und Luftabschluß zu erwarten oder zu befürchten sind, Holz als Baumaterial vermieden und dafür gesorgt wird, daß einzubauendes Holz vollständig trocken ist und immer trocken liegt.

MARIA ELLENRIEDER

Von OSCAR GEHRIG

Motto:

»Die Kunst im allgemeinen ist weiter nichts, als der volle und lebendige Ausdruck, sei es in Formen, in Farben, in Tönen, von demjenigen, was das Innerste, oder das ganze Gemüt des Künstlers erfüllt und bewegt.«

Overbeck

Wohl kaum zu einer Epoche innerhalb der älteren wie neueren Kunstgeschichte hat das Wort »Die Kunst ist Wesensausdruck« größere Bedeutung, in der Anwendung auf das künstlerische Schaffen tieferen seelischen Gehalt gehabt, wie zur Zeit der schwärmerischen Romantik, als vor hundert Jahren deutsche Künstler in Rom, »Nazarener« genannt, die Verinnerlichung, Beseelung der Kunst im historischen wie künstlerischen Hinblick auf große Taten, edle Leistungen der Vergangenheit, insbesondere der Kulturwelt des Mittelalters und der jungen Renaissance anstrebten. »Vor den Gipsabgüssen der akademischen Sammlung zu Kopenhagen war einem Carstens sein vorher latentes Ideal klar geworden; vor einem flandrischen Werke der Eyckschen Schule sollte dem ersten deutschen Apostel der romantischen Malerei seine Mission dämmern«, so beginnt Reber in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst das Kapitel über Overbeck, den Begründer der christlich-deutschen romantischen Kunst. Die »gefrorene Antike«, der Klassizismus, dem die Werke Altgriechenlands »Muster und Spiegel der Schönheit« waren, wie Algarotti einmal sich ausdrückt, hatte gleichsam als Bild gewordenes Gesetz des aufklärenden Verstandes wie die vorrevolutionäre Epoche der Galanterie, gegen welche die klassizistische Denk- und Gestaltungsweise ja einen Rückschlag bedeuten sollte, eine Seite der Menschlichkeit ganz ohne Nahrung gelassen, das Gemüt. Verkündeten in der Periode der strengen Verstandeskultur Lessing, Voltaire, Rousseau und Winckelmann das literarisch-geistige Programm für die Rückkehr zur Natur im Leben sowohl als in der Kunst zur Antike in starrem Gegensatz zur üppigen Sinnes- und Formentollheit des übersättigten ausgehenden Rokoko, so machte auch bald wieder das zündende Wort und die Dichtkunst den Anfang zu neuem Leben und

Streben, aus innerem Drange heraus das Gemüt aus der Knechtschaft des nüchternen Verstandes zu erlösen. Hatten schon Herder, Goethe, Schiller teilweise in ihren Dichtungen unter gleichzeitiger Verarbeitung mittelalterlicher Motive dem Verlangen nach Gemütstiefe Ausdruck verliehen, so traten die neue romantische Dichtkunst eines Novalis, der Brüder Schlegel, Tiecks, Brentanos, Arnims, des Mystikers Görres und auch die romantische Philosophie eines Fichte, Schelling als ältere Schwestern der romantischen bildenden Künste auf. Tieck und Wackenroder vor allem waren begeisterte Vorkämpfer für die Rückkehr zum Wesen des Mittelalters, das wiederum zu sehr mit der Religion des Katholizismus verbunden war, als daß es sich nur um ein historisches Zurückgehen in nationalem Sinne oder um eine bloße künstlerische und nicht auch religiöse Rückkehr hätte handeln können. Um den beseelenden Hauch der alten Werke geistig in vollem Maße zu verspüren, traten die wichtigsten Romantiker, soweit sie protestantisch waren, mit Ausnahme des Malers Schnorr von Carolsfeld zur katholischen Kirche über, in deren Schoß manche Romantiker zugleich auch Schutz vor dem herrschenden Rationalismus suchten. Allen voran ging Wackenroder, der Winckelmann der Romantik.

Auch bei der Erkenntnis, daß die Kunst der Romantiker, die wir als einen Rückschlag in doppelter Hinsicht gegen das Rokoko wie gegen den Klassizismus bezeichnen müssen, zum reinen bildlichen Ausdruck inniger Frömmigkeit, schwärmerischen Idealismus sowie zur Veranschaulichung ethischer Ideen, Tendenzen werden sollte, darf man sich die Schwäche dieser Künstler nicht verhehlen, die am Anfange der durchs ganze 19. Jahrhundert hindurchgehenden Auseinandersetzung der Weltanschauung der neuen Zeit mit jener der Renaissance stehen und deren Epigonen bei Übertreibung des Träumerischen nur allzuleicht in eine äußerliche Gefühlsrolle, in süßliches Getue verfallen, »in eine Sucht nach dem Gesuchten, Außergewöhnlichen, Regelwidrigen oder gar Krankhaften und Absterbenden« (Haack). Während in der französischen romantischen Kunst, die gleich von vornherein mit starker Hand bei der Schilderung weltlich sinnlich-historischer Stoffe schon ausschließlich künstlerische Probleme aufgreift, der Anfang und der Schlüssel zur reinen Malerei liegt und während die später einsetzende englische Romantik der Präraffaeliten unter starker Berücksichtigung minutiös-naturalistischer Bestrebungen auf



RUDOLF HARRACH — CIBORIUM
Silber vergoldet; Schaft Elfenbein. — Text S. 283

»unbedingt geschichtliche und biblische Echtheit« ausgeht, befaßt sich die deutsche romantische Kunstweise mit der Erweckung alter kirchlicher Kunst, deren Aufgabe nach ihres Begründers Overbeck Ausspruch keine andere ist, »als der Wahrheit im Gewande der Schönheit Herzen zu gewinnen«. Und sehen wir von den verweichlichenden Tendenzen manchen Teils zarter Kopienkunst ab, ebenso wie von dem danach auf die Kunst übergreifenden allzu behaglichen, leidenschaftslosen Spießertum voll bürgerlich-enger Kleinstadt-

poesie, ohne daß uns moderne Menschen nur entfernt auch rein künstlerische, anschauliche Mittel und Werte befriedigen können, so wäre doch zu hoffen, »daß«, wie Hans Rosenhagen von den Nazarenern anläßlich der Deutschen Jahrhundertausstellung 1906 sagte, »man in Zukunft diese deutschen Maler ebenso wichtig nimmt wie die englischen Präraffaeliten, die sich in Deutschland einer entschieden größeren Popularität erfreuen«.

In ihrem Wesen und ihren Zielen war die romantische Kunst geeignet, zumal in Deutschland auf eine gemütstiefe, künstlerisch angelegte Frauenseele in einem solchen Maße einzuwirken, daß sie befähigt wurde, die sonst auf diesem Gebiete ihrem Geschlechte bei uns von der Natur so enge gezogenen Schranken zu durchschreiten und Werke zu schaffen, die nur in wenigen Fällen noch aus Männerhänden reifer, geschlossener hervorgehen können. Hat die Periode des Rokoko eine Vigée Lebrun, der Klassizismus eine Angelika Kauffmann sich zu Weltruhm erheben sehen, so weist die deutsche Romantik eine Künstlerin auf, deren Stern einst hell erstrahlte und weithin, der aber zu bald wohl wieder verblassen mußte, so daß der Name der einst viel Gefeierten verklang in der weiteren Kunstwelt, während sie in ihrer engeren Heimat, im stillen vielleicht auch bloß ob ihrer Kunst noch geschätzt, verehrt wurde.

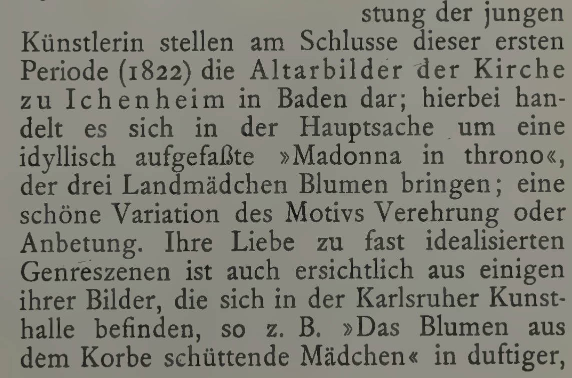


RUDOLF HARRACH KELCH
Silber vergoldet, mit Edelsteinen. Entwurf von C. Döttl. — Text S. 283

Maria Ellenrieder ist nun ein halbes Jahrhundert tot; es mag heute, wo nach dem Kreislauf eines ganzen Jahrhunderts wieder ein Streben nach Beseelung des künstlerischen Ausdrucks die Gemüter beherrscht, wo man bei aller Hast des Lebens wieder einen Hang nach Romantik, wenn auch infolge des historischen Unterschiedes anders geartet, zur Schau trägt, geboten sein, auf das idyllische, gottbegnadete Schaffen dieser Künstlerin einzugehen. Der geistreiche Kritiker Pecht leitet seine Worte über Maria Ellenrieder in den »Badischen Biographien« folgendermaßen ein: »Wie reich man auch immer an Künstlerbekanntschaften sein möge, sicherlich hat man in seinen Erinnerungen keine eigentümlicher anziehende und doch wieder völlig unnahbare Erscheinung aufzuweisen als diese merkwürdige Frau, die unstreitig die bedeutendste deutsche Malerin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts genannt werden muß und die auch ihrer berühmten Vorgängerin Angelika Kauffmann an Eigentümlichkeit, Tiefe und Liebenswürdigkeit des Talentes überlegen sein mag.« Maria Ellenrieder ist Konstanzerin; in der historisch bedeutsamen Bodenseestadt ist sie geboren am 20. März 1791 als Kind einer wohlsituierten, geachteten Bürgerfamilie. Auf Grund ihrer Genealogie ließe sich zwischen ihr und der Rokokokunst insoferne eine Verbindung herstellen, als ihr Großvater, ein Maler Hermann, sich zumal in der Bodenseegegend als Rokokokünstler durch eine Reihe von Deckenmalereien in (Jesuiten-) Barockkirchen einen Namen gemacht hat. Doch zeigte die schon als Kind ihre künstlerische Begabung verratende Bürgerstochter nur in ihren frühesten Arbeiten Anklänge an die Art des Rokoko.

Im alten Bischofsitze Konstanz wie über-

haupt im ganzen Seekreise herrschte, wie schon in früheren Jahrhunderten auch zur Zeit der »Aufklärung« und noch bis ins neue Jahrhundert hinein ein ziemlich reges geistiges wie künstlerisches Leben. So sorgte nach der Mitte des 18. Jahrhunderts der Konstanzer Bischof von Rott für die Ausbildung und Förderung der »mit der Geisteswelt und dem Schaffen Klopstocks und Goethes in Verbindung stehenden Angelika Kauffmann«, der »durch Anmut des Wesens und Grazie des Geistes sowie durch die Vielseitigkeit ihrer Talente ausgezeichneten Künstlerin«, die als Mädchen schon ein treffliches Aquarellporträt von dem genannten, ihr wohlwollenden Bischof gefertigt hatte und deren zu Schwarzenberg im Vorarlbergischen beheimatetem Vater Johann Kauffmann einige Zeit vorher auf bischöfliche Anregung hin künstlerische Aufträge zuteil geworden waren. Und Marie Ellenrieder, die ihren ersten künstlerischen Unterricht bei J. Einsle in Wien erhalten hatte, bezog auf Betreiben des in josephinischem Geiste denkenden letzten Verwalters des Bistums Konstanz J. Fr. von Wessenberg, der »durch seine hohe Geisteskultur und seinen warmen Sinn für Kunst zweifellos wertvolle Anregungen gegeben hat«, die Münchener Akademie im Jahre 1813. In München wurde sie in das Haus des damaligen Akademiedirektors P. von Langer aufgenommen, unter dessen besonderer Anleitung und Obhut sie ihren Studien nachging bis zu ihrer 1820 (nach anderer Version schon 1817 erfolgten Rückkehr nach Konstanz. Während der Münchener Jahre schuf sie mehrere religiöse Bilder, Kompositionen im Langerschen akademischen Stile, die aber, tiefer gehalten, die Werke ihres Lehrers »schon an Wärme und Schönheit des Kolorits, an seelenvollem Ausdruck und an Innigkeit der Empfindung übertrafen«. (Vgl. J. A. Beringer: »Badische Malerei«, Karlsruhe und Leipzig 1913.) Es kam darauf an, daß, wenn auch die eklektische Richtung noch maßgebend war, diese Bilder doch nicht frostig akademisch wirkten; wir nennen hier die »Hl. Cäcilia« (1814) oder ihren »Hl. Bischof«. Um diese Zeit entstanden unter ihrer fest zupackenden Hand auch mehrere Studienköpfe und Porträts, unter denen wir ihr gemaltes »Selbstbildnis« (1818) in der Karlsruher Galerie, ferner das Bildnis Wessenbergs (1819) und eine Reihe im Geschmack und Sinne Rembrandts gehaltener Radierungen, ebenfalls meist Porträts, die zum Teil noch im Handel sind, erwähnen. Die bedeutendste Leistung der jungen Künstlerin stellen am Schlusse dieser ersten Periode (1822) die Altarbilder der Kirche zu Ichenheim in Baden dar; hierbei handelt es sich in der Hauptsache um eine idyllisch aufgefaßte »Madonna in throno«, der drei Landmädchen Blumen bringen; eine schöne Variation des Motivs Verehrung oder Anbetung. Ihre Liebe zu fast idealisierten Genreszenen ist auch ersichtlich aus einigen ihrer Bilder, die sich in der Karlsruher Kunsthalle befinden, so z. B. »Das Blumen aus dem Korbe schüttende Mädchen« in duftiger,





RUDOLF HARRACH KELCH

Silber vergoldet, reich getrieben, der Nodus mit Edelsteinen besetzt.

Text S. 283



RUDOLF HARRACH TAFELAUFSATZ

Widmung an den H. H. Bischof Dr. von Faulhaber. — Bronze, Silber, Elfenbein, Bergkristall. — Text S. 286

stimmungsvoller Sommerlandschaft, das farbig so entzückend auf Rot und Grün gestimmte »Bibellesende Mädchen«, das fein empfundene »Mutterglück«, eine Kartonzeichnung mit Halbfiguren, oder ihr »Bauernmädchen«, ein kleines Hüftbild (Pastell). Doch auch für all diese Schöpfungen gilt, was Dr. Beringer von der Künstlerin sagt: »Wie über ihrer Landsmännin Angelika Kauffmann liegt der Zauber einer keuschen, feinempfindenden, geistig und künstlerisch stets vornehm wahren, menschlich und religiös innigen Frauenseele über ihrem Wesen und Schaffen, das alles Nur-Erdenhafte und Geschäftliche aus ihrem Wirken fernzuhalten wußte und nur der ihr heiligen Kunst gewidmet war.«

(Schluß folgt)

WIENER KUNSTBRIEF

Die Frühjahrsausstellungen des Jahres 1913. Künstlergenossenschaft — Hagenbund — Secession

Gleichzeitig mit der Ankunft des Frühlings, mit dem Erklingen der Osterglocken öffneten sich in diesem Jahre die Pforten der Wiener künstlerischen Vereinigungen. Künstlergenossenschaft, Secession und Hagenbund sind es, die — abgesehen von einer nicht unbeträchtlichen Reihe fast ständig vorhandener Kollektiv- und Separatausstellungen heimischer und ausländischer Künstler — in ihren Frühjahrsausstellungen das Interesse der Wiener kunstliebenden Kreise in Anspruch nehmen.

Um mit der größten und ältesten dieser Vereinigungen, der Künstlergenossenschaft zu beginnen, so sei es gleich eingangs dieser Zeilen gesagt, daß die diesjährige Ausstellung qualitativ eine der schönsten und bedeutsamsten innerhalb des letzten Dezenniums genannt werden kann. Durch den Umstand, daß die Ausstellung eine mehr moderne Ausgestaltung erfahren hat, ist erreicht worden, daß dieselbe weitaus geschlossener und harmonischer wirkt als die meisten der letzten Jahre. Der Bau des Künstlerhauses ist kein solcher wie wir ihn heutzutage brauchen und wünschen, umsoweniger wenn mehr als sechshundert Werke zur Ausstellung gelangen. Daraus ergibt sich, daß der Besucher weit besser daran ist als derjenige, von dem man zu hören erwartet, was da alles Schönes und Interessantes zu sehen sei. Glücklicherweise wird die räumliche Beschränkung der Ausstellungsräume durch den nunmehr beschlossenen Umbau des sogenannten Säulenbaues in einen großen Zentralraum durch die beiden Architekten Jaksch und Theisz etwas gemildert werden.

Sehr würdig und mit Darbietungen großen Stils ist diesmal die religiöse Kunst vertreten, was im Vergleiche mit den beiden letzten Ausstellungen nach dieser Richtung hin einen erfreulichen Schritt nach vorwärts bedeutet. Eine der auch umfänglich größten Arbeiten hat A. H. Schramm geschaffen. Es ist eine »Grablegung« in Fresko-Casein von gewaltigen Dimensionen. In der Komposition vorzüglich und von würdigem Ernst weckt es Erinnerungen an die großen Meister früherer Zeiten Der Künstler teilt die Leinwand in zwei Teile; der eine wird durch Figuren belebt, auf dem anderen sehen wir Wolkenballen treiben, durch die ein breiter Lichtstrahl auf Christus und die ihm zunächst befindlichen Gestalten fällt. Dieser unbelebte, sehr vorteilhaft erdachte graubraune Hintergrund verstärkt den Eindruck feierlicher Ruhe, Trauer und Grabesstille. Das Geleite und die Träger des heiligen Leichnams bewegen

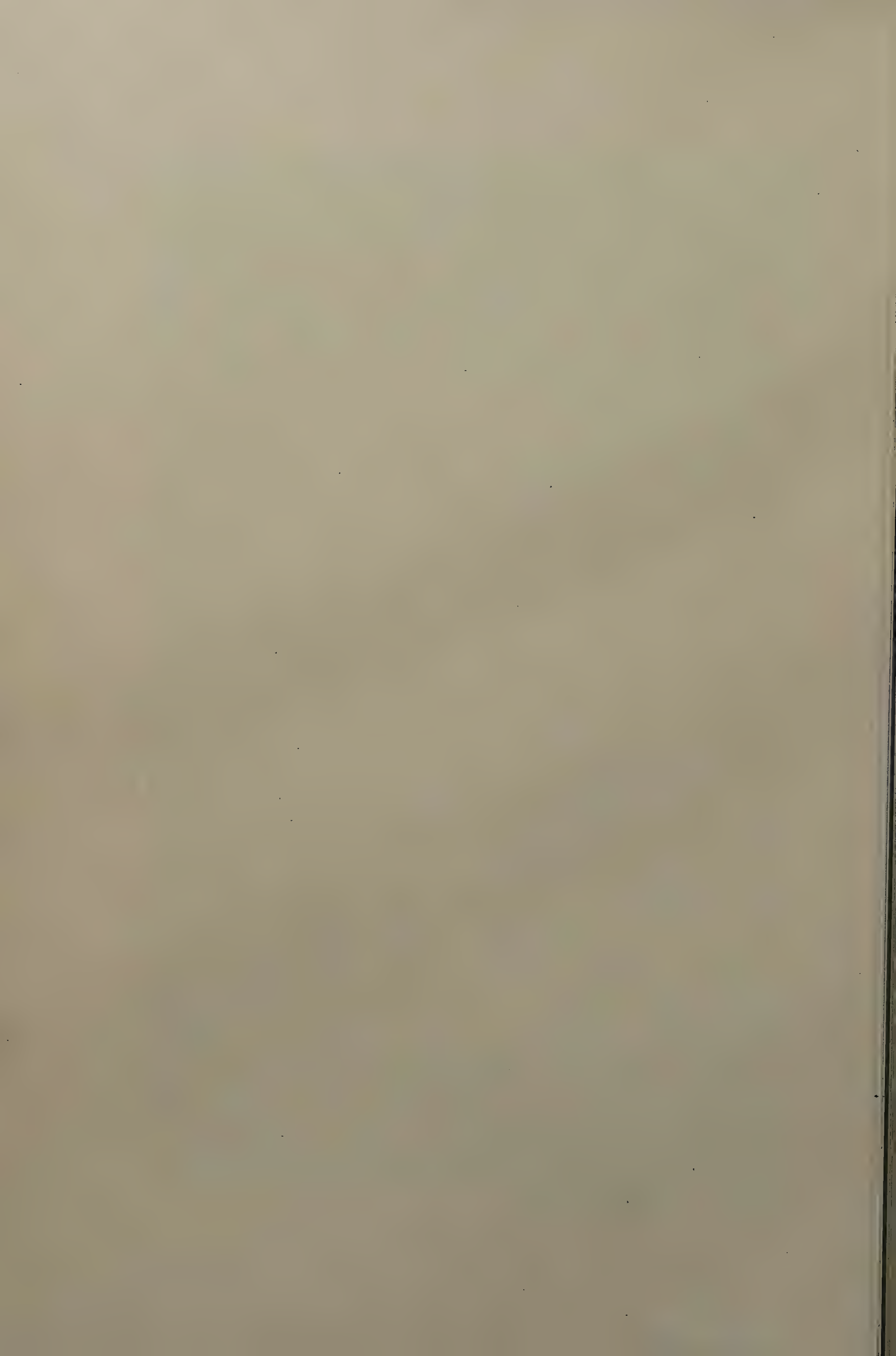


R. Harrach

Beilage zu „Die christl. Kunst"

TAFELAUFSATZ

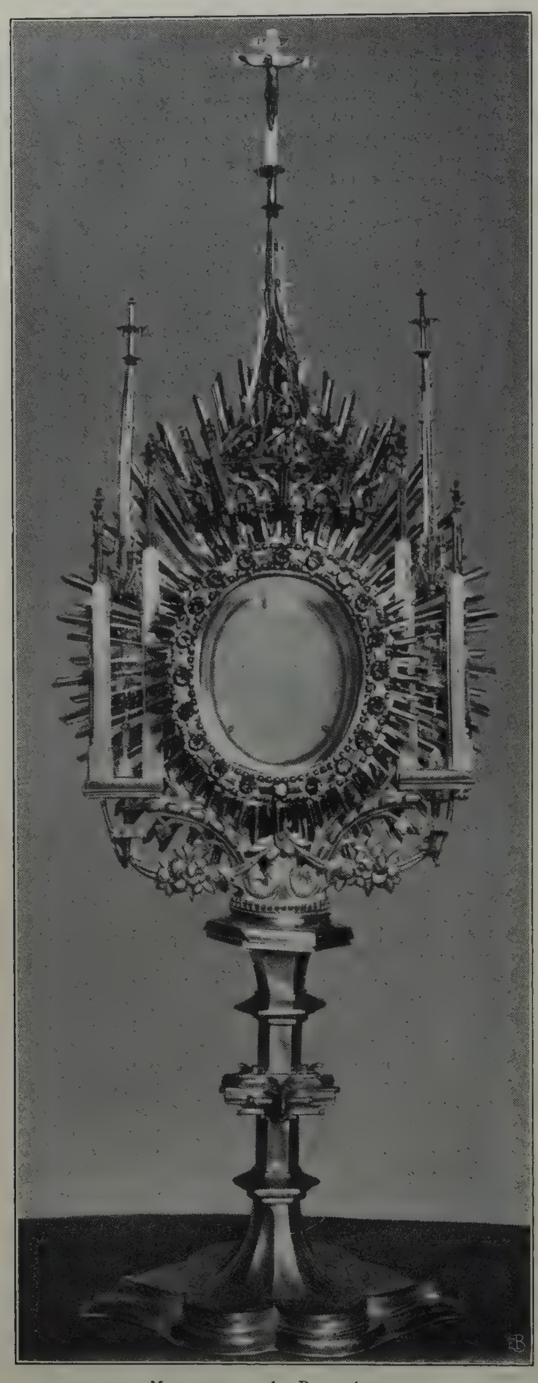
(Wikingerschiff)



sich auf der linken Seite des Bildes von oben herab. Die Figuren sind durchwegs edel und ausdrucksvoll, das Ganze von eminent großer Auffassung und Durchführung. Joanovitsch bringt Christus am Kreuz mit dem Hauptmann, betitelt »Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen«. Besonders ist an diesem Bilde die vorzügliche düstere Beleuchtung der Christusgestalt hervorzuheben, neben der die hellbeleuchtete Figur des Kriegers in wirksamem Gegensatz hervortritt. Der ersterbende Ausdruck im Antlitz des Erlösers ist tief ergreifend. Fahringers »Versuchung Christi« zeigt eine glänzende malerische Durchführung und lebendige Auffassung, nur der gleichmäßig rosaviolette Ton und die im allgemeinen bei diesem Motiv nicht üblichen Frauengestalten berühren etwas eigenartig; der Künstler hat hier einen Weg beschritten, der sich von der bisher beobachteten Form in der Behandlung dieses Vorwurfs weit entfernt. Karlinsky bringt eine »Madonna« in Lebensgröße, ein Stück delikater, stimmungsvoller Malerei, fein nuanciert in Ton und Zeichnung. Er überträgt seine Madonna vollständig ins Genre, ohne daß der Gesamteindruck an Innerlichkeit Einbuße erlitte. Auch Köpfs Einzelfigur der »Madonna« ist von starkem Empfinden. Ritzbergers »Erweckung von Jairus Töchterlein« weist im Ausdruck der Figuren eine gediegene Durchbildung auf. Janosch bekennt sich im »Ungläubigen Thomas« wie unbewußt zu Gebhardt, von dem wieder Uhdes Auffassung beeinflußt wird. Heute wird von dieser Anschauung wieder Dettmann in seiner »Frohen Botschaft« und dem »Kind auf dem Meere« beherrscht. Kargers »Flucht nach Ägypten« ist eine recht stimmungsvolle Leistung von vorzüglichem Gesamteindruck. Gellners »Krakauer Wallfahrer« mit dem überaus natürlich gemalten, feuchten Boden ist von überzeugender Realität, zumal Motivwahl und Ausdrucksform sich hier in seltener Uebereinstimmung befinden, Her-



Monstranz von Rudolf Harrach. In Silber getrieben, vergoldet; Modell zum Engel von Balthasar Schmitt
Motto: »Ich will mein Herz umgeben mit einer Krone von zwölf Sternen«
München, St. Anna Damenstiftskirche. — Text S. 285



Monstranz vor der Restaurierung
Vgl. S. 299. — Text S. 284

schels »Vision am Forum Romanum« eine große und schöne Leistung. Ein Gemälde von hoher technischer Vollendung und mächtigem Farbenreiz ist das umfangreiche Triptychon Opsomers, »Die Prozession der Andächtigen in Lierre« (Abb. im VIII. Jahrg.). Das von zahlreichen Figuren belebte Bild fesselt durch eine prachtvolle Charakteristik und eine überraschende Farbengebung. Eine sympathische Arbeit ist das »Kirchen-Interieur« von Othmar Ruzicka; es stellt die Empore einer Landkirche dar mit zwei charakteristischen Figuren, eine angenehme Stimmung liegt in diesem Bildchen, das auch technisch sehr für den Künstler einnimmt; ebenso ist Hannas »Kirchen-Interieur« voll starken koloristischen Gehalts. Bernts »Osterprozession« zeigt frische poetische Empfindungsweise. Mit dieser Schilderung dürften alle Motive religiöser Art oder kirchlichen Genres erschöpft sein. Wie wir vor noch gar nicht langer Zeit schon einmal erwähnten, tritt die große Historie wieder immer mehr und mehr auf den Plan; in der gegenwärtigen Ausstellung nimmt sie sogar ziemlich selbstbewußt einen hervorragenden Platz ein. Diese erfreuliche Tatsache ist nicht zum geringsten den Bestellungen des Erzherzog Thronfolgers Franz Ferdinand für die künstlerische Ausschmückung des nun endlich doch seiner Vollendung entgegengehenden neuen Burgbauflügels zu danken. Josef Jungwirths »Überfall von Hochkirch« ist ein lebendiges Bild, auch in der Landschaft stimmungsvoll dem Milieu angepaßt. Die neblige, pulverdurchzogene Landschaft und Luft sind stellenweise hervorragend, korrekt auch die Soldatengestalten und die Gesamtstimmung. Die große Historie zeigt uns auch Julius Schmid in seinem »Hofkriegsrat unter Maria Theresia«. Besonders lobenswert auf diesem dekorativ und farbenprächtig wirkenden Gemälde ist die Anordnung der Porträtfiguren. Goltz scheint bei seinem feinen und interesssanten Bilde »Begegnung Kaiser Maximilians I. mit Maria von Burgund in Gent 1477« versucht zu haben, den Stil der altburgundischen Meister, wie sie uns hauptsächlich die Miniaturen der Psalterien und Ähnliches überliefern, möglichst glaubhaft wiederzugeben, ein Streben, das ihm gelungen ist. Eine andere sehr beachtenswerte Leistung ist Hans Larwins Kolossalgemälde »Wiener Stadtratssitzung unter Bürgermeister Dr. Karl Lueger«. In diesem Bilde läßt sich ein ganz bedeutender Fortschritt des Künstlers erkennen. Man vergegenwärtige sich vor allem die große Schwierigkeit der Aufgabe: ein nicht allzugroßer Saal erfüllt mit Herren in schwarzer Kleidung, wobei jeder Kopf ein wohlgetroffenes Porträt und das Ganze durchaus lebendig interessant und voll natürlicher Ungezwungenheit erscheinen muß. Larwin ist allen diesen Forderungen gerecht geworden. Die Verteilung der Figuren im gegebenen Raume, in dem Tageslicht und elektrische Beleuchtung ineinander übergehen, ist durchaus befriedigend, die Porträts voll Frische, Ausdruck und Leben. Die meisten Größen der christlichsozialen Partei sind auf diesem Bilde verewigt, so Bürgermeister Dr. Karl Lueger, Exzellenz Weiskirchner, Bürgermeister Neumeyer, die Vizebürgermeister Hierhammer und Porzer usw. Es braucht wohl nicht erst erwähnt zu werden, daß das Gemälde im Auftrage der Stadt Wien geschaffen wurde. Alexander Rothaug hat eine größere dekorative Komposition ausgestellt, »Melpomene«, eine tatsächlich mehr anspruchsvolle als ansprechende Arbeit. Von rechts nach links streben ernste Gestalten dem Grabe zu, während Melpomene vor der durch den Oikos abgeschlossenen Szene sitzt. Die tragische Muse, von feurigen Sternen umkreist, greift mit der Linken in die Leier, in der Rechten hat sie ein Schwert, mit dem sie einen von Schlangen gebildeten Knoten durchhaut. Die vorzügliche Körperlichkeit der Figuren, die gute stoffliche Charakterisierung, die wohlabgewogene Kompositionsweise und das volle, wenn auch naturgemäß etwas düstere Kolorit machen das Bild zu einem der interessantesten der Ausstellung. Haußmann geht mit seinem »Achilles« anscheinend auf altgriechische Vasenbilder zurück, die Art der Homerischen Schilderung der vor den Mauern Ilions tobenden Schlacht konnte nicht besser getroffen werden. Malerisch sehr lebendig zeigt sich der figurale Teil und die Aufhöhung mit



Monstranz nach der Restaurierung durch Rudolf Harrach
Text S. 284

feurigem Gold erzielt eine imposante Wirkung. Damit ist die historische Richtung, — auch in weiterem Sinne — eingehend gewürdigt.

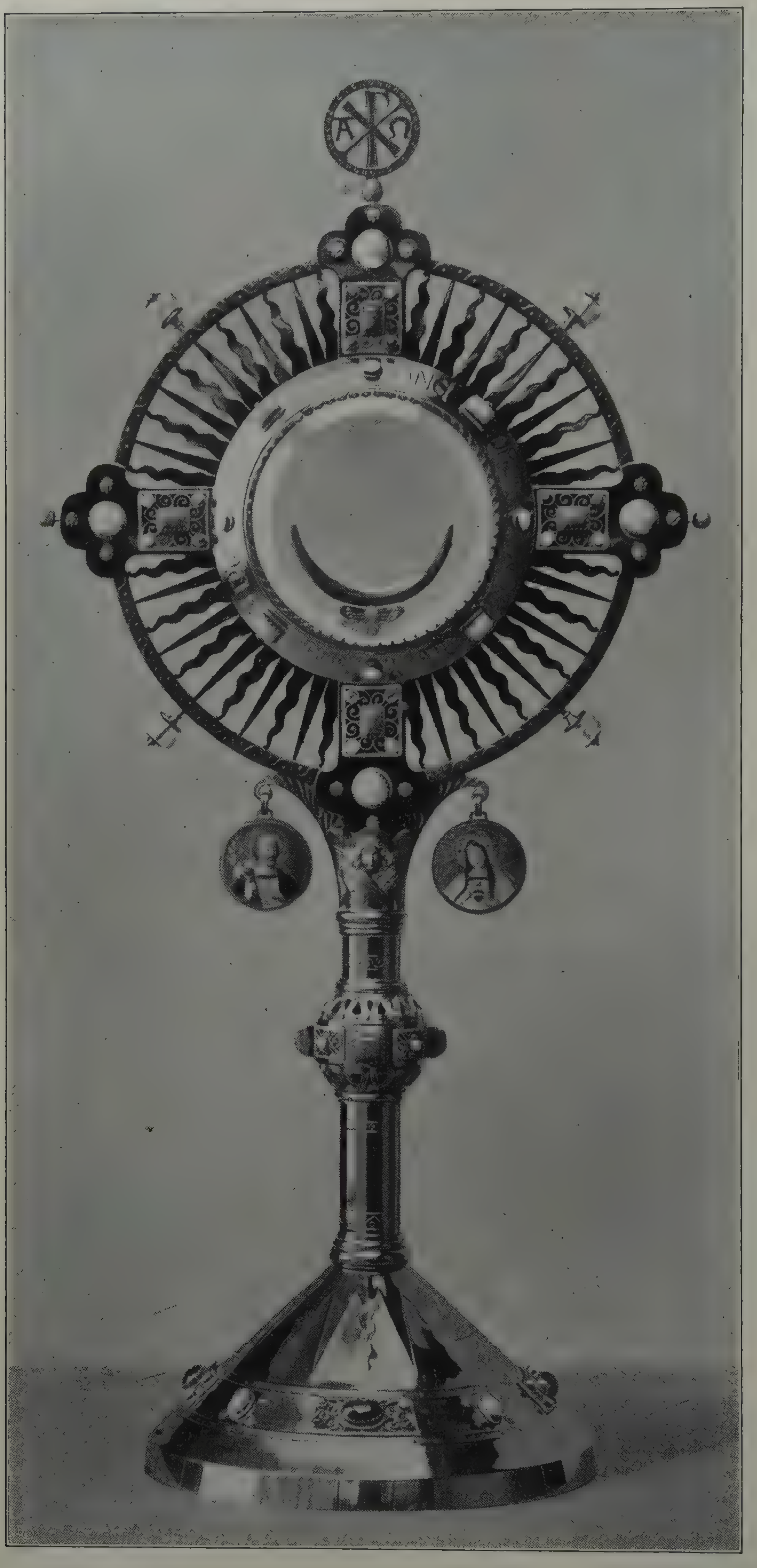
Von den Landschaften, die wie immer außerordentlich zahlreich sind, verdient Darnauts stimmungsvolles Wiener Waldbild »Über Täler und Höhen« an erster Stelle genannt zu werden. Es ist ein erhebendes, starkes Gemälde, dessen Erdgeruch man zu spüren glaubt und das auch technisch dem Künstler hohes Lob einbringt. O'Lynch of Town »Abend an der Isère« ist ebenfalls ein brillantes Bild. Ein zweites gutes Bild dieses Künstlers ist seine »Hafeneinfahrt in Nieuport«. Solche Stimmungsbilder sind eine Freude für den Beschauer, schade, daß sie nur sehr vereinzelt angetroffen werden. Adolf Kaufmann bringt drei mit der ihm eigenen Delikatesse ausgeführte Ansichten aus Dordrecht. Der Künstler sucht mit Vorliebe die Natur nicht da auf, wo sie in großem ununterbrochenem Linienfluß sich den Blicken darbietet, sondern wo sie in vielfältig auseinanderstrebenden Richtungslinien von eigentümlichem Reize ist und die Interpretation eine ganz besondere Empfindung für das Wesen der Rhythmik erfordert. Karlinsky gibt in seinem »Hafen von Pirano« ein Bild des dortigen Landes, Suppantschitsch eine Wachauer Landschaft voll warmer goldiger Töne. Von Tina Blau, der Unermüdlichen, ist ein farbenreiches Bild der Türkenschanze in Wien, von Zoff Seebilder, eines aus Ischia von warmer Farbenpracht, eines »Abendstimmung in Venedig«, das echte Lagunenatmosphäre ausströmt. »Stiller Herbsttag« von Barth, »Herbststimmung« von Groß und »Dorf im Schnee« von Ullmann sind gleichfalls respektable Leistungen. Blauenstein hat trotz der ungewohnten Kühnheit der Farbengebung die Glut des Hochsommers treffend charakterisiert. Leitner stellt ein wundervolles Bild, betitelt »Das Nebelmeer« aus, das nach einem großartigen Motiv bei Mönichkirchen ausgeführt ist. Sein Gemälde »Das Paradies«, mit dem in das sattgrüne Land hinausblickenden einsamen Menschen ist von großer Empfindung. Ein Poet ist Kasparides mit seinem »Herbstabend in der Au«. Prinz hat eine Ansicht von Schloß Wallsee in Oberösterreich und ein schönes Winterbild von der Rax gemalt. Helmbergers »Schneelandschaft« mit ihrem Ausblick über das Hochtal stellt sich diesen letzteren würdig zur Seite. Von Simony finden wir hübsche Bilder aus Torbole. Tomec hat in der Landschaft »Bei Nikolsburg« ein schwieriges Farbenproblem zu lösen versucht. Grill glänzt mit zwei »Stromlandschaften«, die herrlich abgetönte Beleuchtung zeigen. Ferd. Brunner gibt ebenfalls recht lobenswerte kleine Stimmungsbilder. Von auswärtigen Künstlern seien außer O'Lynch of Town noch Richard Kaiser (München) und Hambüchen (Düsseldorf) erwähnt, die prächtige Landschaftsbilder beigesteuert haben, ebenso Olof Jernberg (Königsberg) mit seinem großzügigen »Birkenwald im Herbst« und Beppo Ciardi (Venedig) mit der vorzüglich aufgefaßten »Wiese im Frühling«. Im ersten Stock der Ausstellung befindet sich Franz Courtens' »Sommer«, die von mächtigen Baumriesen eingerahmte »Waldschneise« und das imposante Triptychon Saedelers (Eughem) »Der Strom«. Von Wiener Architektur-Landschaften sind mehrere sehr schöne vorhanden. Graner hat das bekannte interessante Portal des Hauses Nummer 3 in der Bräunergasse gemalt. Die »Franziskanerkirche« hat Ameseder dargestellt, Hochschartner »Die Karlskirche im Schnee«, Tupy »Die Hauptstraße des dritten Wiener Bezirks«, Goltz einen »Winterabend an der Ferdinandsbrücke«.

(Schluß folgt)

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1913

Von A. W. Hopmann

Nach nunmehr zweijähriger Stille hat wiederum der Düsseldorfer Kunstpalast seine Pforte den deutschen Künstlern und einer größeren Zahl auswärtiger Gäste geöffnet. Im Vergleich zu der im Zeichen des Futurismus stehenden Sonderbundausstellung von 1910 mutet die diesjährige Kunstschau mehr an wie ein abziehendes Gewitter, dessen Verziehen sich nur noch durch einige kecke Blitze kubistischer Natur bemerkbar macht.



RUDOLF HARRACH — MONSTRANZ

Kupfer vergoldet

Um von vornherein das eine vorwegzunehmen, so ist zu bemerken, daß die religiöse Kunst nur verschwindend gering vertreten ist. Wer sich in der modernen Künstlerwelt und ihrem geistigen Milieu ein wenig auskennt, wird diese Tatsache nicht weiter erstaunlich finden und sie in mancher Beziehung vielleicht nicht einmal bedauern, denn die wenigen Werke, die religiöse Motive behandeln, lassen unschwer erkennen, daß man innerlich doch keine rechte Fühlung mit dem religiösen Gedanken hat gewinnen können, worüber auch die äußere Aufmachung nicht wohl hinwegtäuschen kann. Die Düsseldorfer Müller-Volksheim und J. Hausen versuchten sich in ansprechender Weise an der Darstellung der »Madonna«, während W. Corde, A. Trieb (beide aus Düsseldorf) und K. Caspar (München) sich mehr zu der Tragik einer »Pietà« und einer »Kreuzigung« hingezogen fühlten. Trieb glaubt das Erhabene der Handlung durch eckige, mathematisch akzentuierte Zeichnung ausschöpfen zu können und vergißt, daß in der Einfachheit des Ausdrucks nicht immer auch eine echte Gefühlssynthese beschlossen zu sein braucht. Bemerkenswerter ist das von religiöser Grundstimmung durchzogene Bild E. Erler-Samadens (München) »Rauhes Land«, das drei von der Arbeit ausruhende kräftige Männergestalten zeigt, beschattet von den Armen eines Kruzifixes, die den oberen Bildrand abgrenzen. Tiefe Religiosität kennzeichnet »Die Flucht nach Ägypten« des besonders durch seine Franziskusbilder allbekannt gewordenen Meisters Fr. Kunz. Auffallend viele Künstler sind auf der diesjährigen Schau durch größere Sonderausstellungen ausgezeichnet worden. Unter den elf Auserwählten scheint unseres Erachtens fraglos Leo Putz (München) mit seinen glänzenden Bildnissen die erste Stelle einzunehmen. Seine gereifte, harmonisch ausgeglichene Kunst bietet dem Auge einen erquickenden Ruhepunkt. Besonders glücklich ist sein Bild »Pauline«, das ein junges, eben erblühtes Mädchen zur Darstellung bringt. Die Jugendfrische des Modells scheint den Künstler stärker wie sonst dazu angeregt zu haben, in seiner Technik klarer und offener zu werden, die wir ja sonst bei ihm gedämpfter und weicher — vielleicht allerdings auch abgetönter — gewohnt sind. Die Kollektion Corinth (Berlin) enthält im wesentlichen bekannte Sachen in der spezifisch Corinthschen derben Manier, die allerdings einen Fortschritt leider nicht erkennen läßt. Bei

einem Künstler von dem eminenten Talent, wie es sich unleugbar in dem ganzen Schaffen Corinths ausspricht, wirkt diese Stagnation sehr bedauerlich. Eugen Kampf zeigt zirka 30 Landschaften nach vornehmlich holländischen und belgischen Motiven. Aber auch der niederrheinischen Tiefebene ist sein Künstlertum treu geblieben, das sich offensichtlich bemüht, womöglich noch großzügiger und zusammenfassender als früher den Gesamteindruck seiner schwerblütigen Landschaften wiederzugeben. Während die Kollektion E. Dücker (Düsseldorf) uns an die Gestade der Nordsee führt, wo den Maler besonders der Friede des Meeres zur Wiedergabe reizte, bevorzugte H. Mühligs Kunst speziell Sylt und die belgische Küste. Die Intimität seiner Malweise findet mit gutem Grunde im Aquarell das angemessene Ausdrucksmittel für seine am Detail sich erfreuende Kunst. J. P. Junghanns (Düsseldorf) ist mit einer größeren Anzahl Tierbilder vertreten, jedoch ist nicht zu verkennen, daß wir von diesem Künstler schon erheblich bessere Arbeiten gesehen haben. Der Dresdener G. Kuehl zeigt in einem besonderen Saal eine größere Zahl Städtebilder, unter denen mehrere Darstellungen der Frauenkirche in Dresden in verschiedener wirkungsvoller Beleuchtung hervorragen. Vier Düsseldorfer Maler, nämlich A. Bertrand, W. Hambüchen, G. Marx und H. Nordenberg haben für den Monat zwei größere Kollektionen ausgestellt, die alle dankenswerterweise ein Festhalten an den bewährten Traditionen der soliden Düsseldorfer Malerei erkennen lassen. Bei Bertrand speziell dominiert sein Bild »Schwestern«, das in schlichter, aber tiefwirkender Technik und Komposition den Abschied der Nonnen von einer ihrer verstorbenen Mitschwestern darstellt.

Unter der Rubrik »Eingeladene Werke« führt eine Reihe namhafter Künstler, die keiner Vereinigung angehören, Proben ihres Könnens vor. Zu dem Problem, das die Kunst eines Egger-Lienz unstreitig bietet, müssen wir aus Raummangel verzichten, hier Stellung zu nehmen und können dieses um so leichter, da diese Zeitschrift dem Künstler im VIII. Jahrg. einen eigenen Aufsatz gewidmet hat. Wir begnügen uns mit der Registrierung seines monumentalen Bildes »Die Erde«, das auf weißem Grunde eine kahle Hügelsilhouette zeigt, flankiert von zwei Seitenbildern, die je eine kraftvolle Arbeitergestalt zur Darstellung bringen. Das Ganze ist in einfarbigem, rotbraunem Ton gehalten. An der gegenüberliegenden Wand zeigt der Düsseldorfer H. Kohlschein ein in Kaseintechnik gemaltes Wandbild »Friedrich II.«, das für das Kreishaus in Czarnikau, Posen, bestimmt ist. Ob die etwas kreidig wirkende Farbe dem Zweck genügt, kann natürlich nur an dem Platz, für den das Bild bestimmt ist, entschieden werden. Ein treffliches Offizier-

RUDOLF HARRACH — MONSTRANZ
Silber vergoldet. In der Fronleichnamskapelle zu München. — Text S. 285



RUDOLF HARRACH MONSTRANZ
Gefertigt 1912 für die Heilanstalt Eglfing bei München

ein gleichwertiges Gegenstück findet. Toni Stadler und Adolf Hengeler präsentieren jeder eine Probe ihrer gereiften Kunst, während J. Goossens wieder mit einem farbensprühenden, echt bayerischen Tanzbild glänzt. Im Zusammenhang mit diesen Münchener Künstlern sei des »Bundes« Erwähnung getan. Von der letztjährigen Ausstellung im Münchener Glaspalast finden wir hier eine große Zahl alter Bekannter wieder und dürfen sagen, daß die neuen Werke den alten in nichts nachstehen. Das Charakteristikum des »Bundes«, seine innere Geschlossenheit, gibt seiner Ausstellung eine besondere Note und offenbart eine innere Gleichgestimmtheit der künstlerischen Anschauung. In der »Luitpoldgruppe« tritt J. Exters »Obsternte« voll Kraft und Farbensattheit hervor. Unter den Landschaftmalern sei besonders der sorgfältig und gut gesehenen Gemälde Hans Haiders Erwähnung getan, die eine glänzende Entwicklung zeigen. Aus der Zahl der Münchener Künstler, die in der Ausstellung zu Worte kommen, möchten wir noch Fritz Erlers seltsame »Phantasie am Ammersee« hervorheben, deren Schattenwirkung dem Künstler erneut Gelegenheit gab, Proben seines Farbensinnes abzulegen. Papperitz zeigt einen frisch gemalten Mädchenakt und M. Schiestls innerliche Kunst erfreut durch sein liebenswürdiges Bild »Mädchen mit Erdbeeren«. Bei den Stuttgartern zeigt C. Grethe eine vorzüglich gesehene »Marine«. A. Faure versucht in offenkundig etwas von Rembrandt inspirierter Manier dem Simsonmotiv neues Interesse abzugewinnen. Jedoch kann der glutvolle Farbenauftrag das Affektierte des Gebärdenspiels zwischen Simson und Delila nicht vergessen machen. Die aus eminenter Menschenkenntnis entspringende Naturwahrheit scheint uns der Punkt zu sein, an dem Faure leider nicht angeknüpft hat. R. Weise bietet das etwas farblose Bildnis einer »Tänzerin«, Pellegrini und Eberhard zeigen frisch hingestrichene Landschaften, während Chr. Landenberger die reifste Kunst der schwäbischen Hauptstadt bietet. Die feinsinnigen Tonwirkungen seiner Bilder beweisen seine Meisterschaft, die vielleicht am besten durch einen Vergleich

bild in dunklem Gesamtton bringt H. Groeber (München), das in dem Selbstporträt seines Landmanns Knirr mit den an sich nicht schlechten Bildern des Berliners H. Schrader-Velgen bekundet wird. (Fortsetzung folgt)

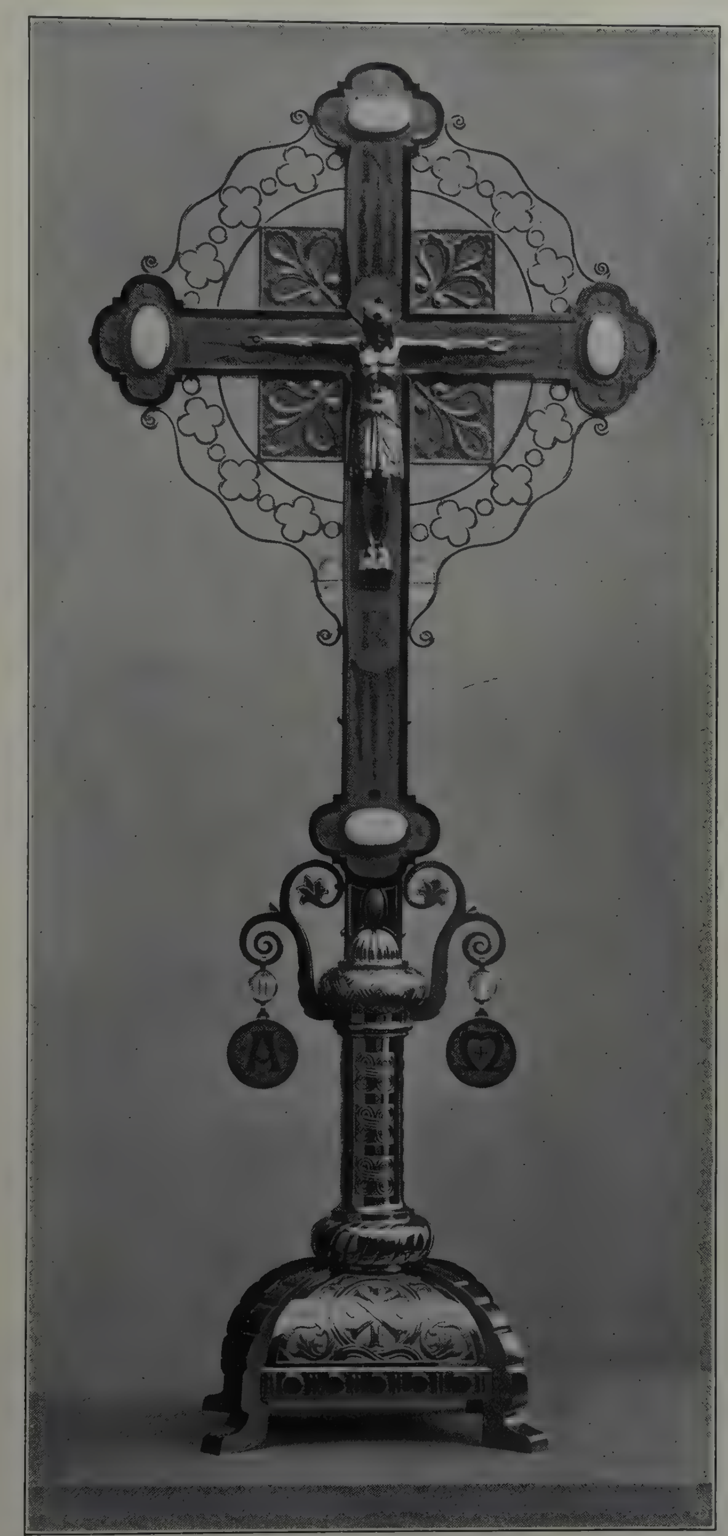
DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES ZU MANNHEIM

Von Fritz Krauß

Die Künstlerbund-Ausstellung war von jeher unter den Ausstellungen eines Jahres zu den führenden zu zählen. Dieses Mal, wo sie in Mannheim stattfindet, dürfte sie vielleicht an der Spitze der deutschen Kunstausstellungen marschieren; so hochgespannt und gediegen sind die Leistungen, welche sie aufweist. Es ist kein schlechtes und kaum ein durchschnittliches Kunstwerk da vertreten. Ein ungetrübter, anregender oft hinreißender Genuß winkt dem Besucher.

Die Ausstellung hat — das sei gleich vorweggenommen — für den, sagen wir einmal — pädagogisch Genießenden, für den, welchem die Kunstwerke weniger in sich abgeschlossene Objekte als Symptome, Ausstrahlungen tiefer Persönlichkeiten sind, deren Wert und Sinn er kennen lernen und voll erfassen möchte, für den hat sie einen äußerlichen Fehler: Die Gemälde und Skulpturen sind nicht nach einheitlichen Gruppen und Schulen zusammengestellt, so daß jedem die Tendenzen einer »Richtung« sofort schlagend deutlich würden, sondern die Kommission hat sie nach »künstlerischen Gesichtspunkten« angeordnet. Welch grausame Satiren dabei herauskommen können, das kann jeder merken, wenn er sieht, wie in einem Kabinett des Erdgeschosses neben Pechstein und anderen »Wilden« zwei so harmlose Stücke sich ausnehmen, wie Christiansens »Damenbildnis« und Noethers »Bildnisstudie«. Aber das ist auch das einzige, was sich aussetzen ließe.

Der Deutsche Künstlerbund erweist sich als ein lebensfähiger Organismus, weil er nicht versäumt, immer wieder frisches, warmes Blut zuzuführen und so einem vorzeitigen Siechtum vorzubeugen. Man muß es ihm lassen: er hat, fast gleichmäßig mit den bewährten »Matadoren«, die Jungen und Neutöner, welche sich auf sonstigen Ausstellungen nur so in den Ecken herumdrücken dürfen, zu ihrem Rechte kommen lassen. Deshalb ist es auch angebracht, besonders die Jungen und ihre Bestrebungen etwas ausführlicher zu behandeln. Doch dürfen die Altbewährten keineswegs vernachlässigt werden, denn sie sind fast alle ausnehmend gut, meist geradezu ausgezeichnet vertreten. Von ihnen werde ich zuerst sprechen. Ich hätte meine Überschriften anstatt die »Alten« und die »Jungen« vielleicht auch als die »Impressionisten« und die »Expressionisten« wählen können. Allein im ersten Falle mag ich es nicht, weil die Alten doch nicht alle Impressionisten sind, z. B. Thoma und Kalckreuth. Und die Jungen rundweg als Expressionisten ansprechen zu wollen, geht deshalb nicht an, weil wir unter ihnen mit zu vielen Übergangserscheinungen zu rechnen haben, welche das alte Kleid noch nicht abgeworfen und das neue noch



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) ALTARKREUZ
Getrieben und vergoldet; blaue Emaileinlagen. Höhe 0,95 m. Gefertigt 1913

nicht angezogen haben. Auch bin ich mir wohl bewußt, daß solche Klassifizierungen in Kunstsachen doch nur Nebensächliches, wenn nicht Äußerliches betreffen. — Also:

Die Alten

Als erster möge der Präsident des Deutschen Künstlerbundes, Graf Leopold von Kalckreuth, stehen. Seine vornehme Bildniskunst tritt uns in dem Porträt der Exzellenz Havenstein und dem Bildnis der Frau Dr. E. in feiner Zurückhaltung, im Bilde des Domkapitulars Schnüttgen in würdiger Behaglichkeit entgegen. Zu diesem kunstreichen Junker gesellen sich gut die Leute der konservativen Karlsruher Schule. Hans Thoma, ihr Führer, weist uns in seinem versonnten und versonnenen deutschen Wald, daß doch noch etwas Rechtes und Echtes in seiner Kunst steckt. Wegen des beschränkten mir zugewiesenen Raumes kann ich die übrigen Karlsruher: Volkmann, Dill, Kampmann, Fehr nur dem Namen nach anführen, mit dem Bemerk, daß sie alle gut vertreten sind. Nur Wilhelm Trübner muß hervorgehoben werden. Denn ihm hat man, als einzigem, einen ganzen Saal gewidmet. Seine herzhafte Kunst, welche wie keine in unserer Zeit, Roß und Reiter, wie aus einem Guß, auf die Leinwand wettert, steht in ihrer breiten Selbstverständlichkeit auf zu soliden Grundlagen der Anschauung und der Technik, als daß unsere oder eine spätere Zeit viel dürfte an ihrem Werte rütteln können. Von seinen Schülern Grimm und Hagemann kann ich auch wieder nur hervorheben, daß sie das Erbe ihres Meisters in Treuen, das heißt: mehrend verwalten. Nur Rudolf Hellwags, des Schönleber-Schülers, »Rotten Row« verdient durch seine pikante koloristische Note noch eine besondere Hervorhebung.



RUDOLF HARRACH KELCH

Gefertigt 1913

Von den älteren Münchenern sind Pietzsch, Sieck und Stadler durch freundliche Landschaften vertreten, Schramm-Zittau durch lustige Oktoberfest-Bildchen, Habermann durch gerissene Akte mit schwarz sich schlängelnden Schatten.

Von Stuttgart hat Schmoll von Eisenwerth ein leises Bild »In der Laube« gesandt und Amandus Faure von seinem draufgängerischen, im Dunkel wühlenden Theaterinterieurs, wie sie Adolph Menzel einst in seinem »Théâtre gymnase« und vor allem Daumier zum ersten Male aufgebracht hat. Von Carlos Grethe sieht man »Fischerboote« und eine »Dünenlandschaft« in ehernen Tönen. Die Worpsweder Schule zeigt gemütvolle Bilder von Mackensen und Modersohn. Von den Dekorationen kommt Ludwig von Hofmann mit einem lauen Gesäusel »Fünf Frauen« und Klimt bringt Zimt.

Die Berliner haben drei Größen, welche ihnen auf jeder Ausstellung die ersten Plätze erobern. Das sind Liebermann, Corinth und Slevogt. Neben ihnen kommen die Werke anderer Berliner wie Orliks, Breyers, Büttners, Gablers und Rheins nur wenig mehr in Betracht.

In der Plastik schneiden die Alten nicht so gut ab. Es ist bezeichnend für die Alten, daß sie sich alle in der ausgeprägten Wohlgerundetheit, in dem gefüllten Maß und der Zucht der Antike geben, wie es Adolph Hildebrand nun einmal eingeführt hat, da bringt Cipri Adolph Bermann männliche und weibliche Tritonen, Hermann Billing eine weibliche Figur in der Art des »hohen Stils«, wie wenn er ein Zeitgenosse des Phidias wäre; von antikischer glatter Strenge ist erst recht Hermann Hahns Reiterstatuette. Alfred Lörchers Medaillen sind übrigens von einer entzückenden, antikisierenden Grazie. Nur in den Bildnisköpfen schauen diese Bildhauer der Natur unbekümmerter und schärfer ins Auge, wie die Porträtbüsten von Bermann, Elkan, Jobst, Klimsch und Floßmann zeigen.

Ferdinand Hodler

Unabhängig und eigen ist Ferdinand Hodler gewachsen. »Er hat seinen Thron aus eigenem Holz geschnitzt«, und man kann ihn deshalb fast frei ablösen von der Gesamtentwicklung der modernen Kunst, wie die Eiche frei sich abhebt von dem sie umgebenden Buchenwald ringsum. Aber ich will ihn hier dazwischen stellen: zwischen den Impressionismus eines Manet, aus dem er hervorgewachsen gleich Liebermann, gleich Slevogt und die expressionistischen Bestrebungen der Jungen, denen er die Hand reicht. Man kann in dem ausgezeichnet zusammengestellten Hodlersaal seine Entwicklung genau ablesen. Von der »Uhrmacherwerkstatt« aus dem Jahr 1879, wo, wie sonst üblich in jener Zeit, eben ein Freilichtproblem behandelt wird, bis zu der »Femme fleurs« (1909) und den Landschaften mit der Stockhornkette (1910) welch weiter Weg! Immer weiter weg von irdischer Natur und enger Erscheinung, immer höher hinan zu Visionen verklärter Gestalten, zu Firnenfeier und Höhenschlaf. Aber daß dieser mächtige Baum so tief und breit verwurzelt ist mit dem kantigen, trutzigen Wesen der Schweizer Natur und des Schweizer Volks, das gibt uns die sichere

Gewähr, daß kein Sturm der Mode wird vermögen, ihn umzureißen. Könnte man das doch auch von den Jungen behaupten, die oftmals wie in der Luft zu stehen scheinen! Aber die Hauptsache ist, daß sie Großes wollen. Und das wollen sie:

Die Jungen

Es ist dem Historiker ja eine altvertraute Erscheinung, daß jede Generation in all ihren Bestrebungen und Tendenzen stets heiß bemüht ist, den Gegenpol herauszutreiben von dem, wonach das vorangegangene Geschlecht getrachtet und gerungen. Wenn die vorige Künstlergeneration, die des Impressionismus, bestrebt war, die möglichst enge Naturnähe zu erreichen, gewissermaßen Leib an Leib mit der Natur zu ringen, ferner darauf ausging, die Linie und die Komposition aufzugeben, dann monochrom, das heißt in einer möglichst engen Skala, die Farben zusammenzustellen, und vor allem alle Gemütswerte, alles Stoffliche und Inhaltliche im Kunstwerk geflissentlich unterschlug, so wollen die Expressionisten natürlich das strikte Gegenteil. Nicht eine naturnahe, eine naturferne Kunst wollen sie heraufführen. Der zufällige Naturausschnitt wird als unwürdig abgewiesen, und Linie und freie Komposition treten wieder in ihre Rechte. Nicht monochrom eintönig, nein polychrom, lautfarbig sollen die Bilder aussehen. Am meisten rückt man aber der nüchternen Sachlichkeit, dem ruhigen, sicheren, scharfen Anschauen der Natur, was der Impressionisten höchster Stolz war, zu Leibe. Nicht objektiv, nein subjektiv, nicht Impression, Anschauung, nein Expression: Ausdruck, das ist der Schlachtruf unserer Jungen.

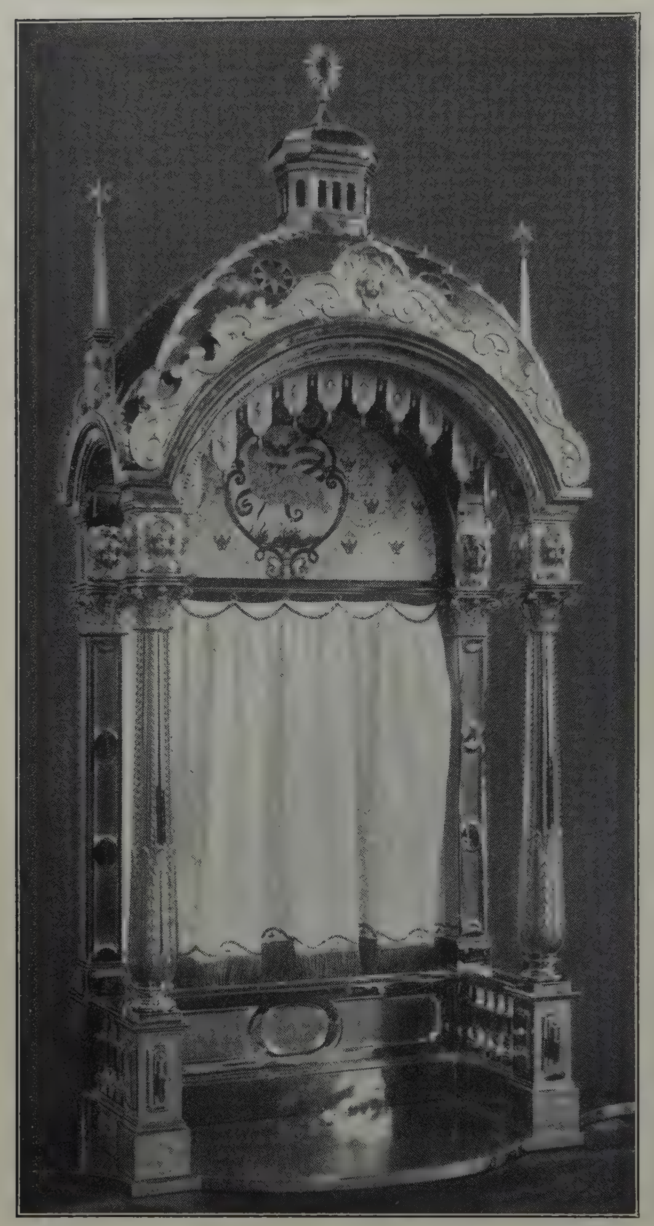


RUDOLF HARRACH KELCH

Gefertigt 1912

Auf verschiedenen Wegen sind sie alle zu diesem gemeinsamen Ziele gekommen, die wenigsten durch Hodler. Seine Kunst ist zu tief in sich selber verwachsen, als daß einer etwa ein Stück Hodlerscher Form wegreißen könnte, um seine eigenen Gefühle hineinzufüllen. Mit der Form Hodlers wird er stets auch deren Gehalt mitreißen, und so keinen Platz mehr für seine eigenen Empfindungen darin finden und schließlich als ein reiner Plagiator dastehen. Ähnlich geht es mit der Kunst Vincent van Goghs. Sein Nachahmer Theo von Brockhusen, der hier vertreten ist, überträgt van Goghs Art auf die märkische Landschaft. Aber die Siedehitze van Goghscher Leidenschaft ist bei dem Berliner in berechnende Mäßigung umgesetzt. Ganz sonderbar liegt der Fall bei Albert Weisgerber, dem Münchener. Er hat doch angefangen in der dekorativen, freundlichen Art der Münchener »Scholle«; und nun kommt er uns schon seit Jahren mit Gemälden, in die er seine ganze Inbrunst hineinlegt. Wie lange ringt er nicht schon mit dem Motiv des hängenden heiligen Sebastian! Man merkt es ja, wie diese an und für sich heiteren Farben sich sperren, solch bitter ernsten Stoffen dienen zu müssen. Aber er zwingt sie. Dieses heiße Ringen in Weisgerbers Kunst zeugt uns dafür, wie ernst er es meint. Wieviel trostlose Verlassenheit, wieviel zerknirschter Schmerz dringt aus dem Gemälde des »Hängenden Sebastian«, der da, von langen Pfeilen durchbohrt, mit zerschlagener Wucht am Baume herabhängt, während die Sonnenstreifen unbarmherzig auf seinem bloßen Leibe herumhuschen! Ein herzzerreißender, heiserer Schrei der Verzweiflung ist »Jeremias«, dessen hagerer Körper fassungslos auf den Boden hinschlägt, während seine gerungenen Hände sich betend gen Himmel heben, um das Unheil abzuwenden von Jerusalem, das dort unten in brodelnden Dämpfen, wie im Sündenpfuhle, liegt.

(Die begeisterte und verdiente Hervorhebung dieser beiden Gemälde entbindet uns nicht von der Pflicht, auch ihre Mängel zu berühren, gerade weil wir es mit einer ernsten und hoffnungerweckenden Arbeit zu tun haben. Bei der religiösen Kunst steht der Künstler objektiven Wahrheiten und Tatsachen gegenüber, deren Kern sich nicht umdichten läßt, ferner hat er Rücksichten zu nehmen, die sich aus dem Dargestellten ergeben und durch die gerechten Erwartungen der Beschauer bedingt sind. Hier stecken die Schwächen der Bilder. Dieser Sebastian Weisgerbers ist der Akt eines Berufsmodells geblieben, wie ihn die leiblichen Augen des Malers sahen; er hat nichts von jenem vornehmen Römer, hochstehenden Krieger und Christen, nichts von dem kirchlich verehrten Martyrer und der Größe des christlichen Martyriums. Der Jeremias ist eine ergreifende Jammergestalt an Leib und Seele und läßt uns nicht an den Propheten denken, den wir aus seinen Schriften kennen. Individuelle Verwertung und Erweiterung des religiösen Stoffkreises erschreckt uns



RUDOLF HARRACH THRONUS

Gefertigt 1912 für den Hochaltar der Stadtpfarrkirche zu U. Lieben Frau in Ingolstadt. Entwurf von Jakob Angermair. In Kupfer getrieben, mit Feuervergoldung

wahrlich nicht, ja wir begrüßen sie als Frucht wahrer Künstlerschaft. Nur müssen wir erwarten, daß der Künstler sich die Vorbedingungen dazu schafft, indem er sich in das Gebiet hineinlebt. Jene aber, denen es um »Nur-Malerei« zu tun ist, oder denen die heiligen Dinge und selbst die Person Christi nur zur Krücke für ihre Phantasiearmut oder zur Reklame für das Zerrbild wahrer Originalität dienen, diese Unberufenen mögen doch lieber ihre Mühe auf weniger erhabene Dinge verschwenden! Solchen Erzeugnissen begegnet man heutzutage auf allen Ausstellungen und sie wollen um ihrer Mängel willen als besonders »modern« gelten. — Wir glauben unsern Lesern diese Einschaltung schuldig zu sein, um Mißverständnissen vorzubeugen, die sich gelegentlich aus der einen oder andern, von der Redaktion nicht näher erläuterten Wendung in einem Ausstellungsbericht ergeben könnten. Sie bezieht sich also durchaus nicht in allem und nicht nur auf die zwei Werke Weisgerbers und bildet nicht allein zu vorstehendem Referat eine Erläuternng, sondern gilt allgemein. D. Red.)

Unter allen Malern ist es aber hauptsächlich Cézanne, auf dessen Schultern der Expressionismus ruht. Von ihm haben fast alle die Jungen die herben Farben und wuchtigen Formen, in die sie nun ihre zerrissenen Gefühle gießen. So der mit dem Villa-Romana-Preis gekrönte Karl Caspar, von dem wir ebenfalls zwei religiöse Werke sehen: eine »Taufe Christi« und »Jakob ringt mit dem Engel«. Das erste hat in der Komposition wunderlicherweise viel von Verrocchio, dem Italiener des 15. Jahrhunderts, an sich. Aber beiden wohnt ein fast visionärer Ernst inne. Auch dieses Künstlers Frau, Maria Caspar-Filser, kommt in ihren Landschaften von Cézanne her; wie überhaupt all diese stürmischen Landschafter: Dietze, Heckel, Klemm, Heckendorf, Heuser, Hölzel und Waldemar Rösler. Heckel und Heckendorf haben auch von van Gogh, letzterer sogar auch etwas von Munch an sich. Doch sie alle gehen darauf aus, nicht Naturausschnitte in der Fülle und Mannigfaltigkeit ihrer farbigen Erscheinung zu geben, wie das die Impressionisten taten, sondern große Zusammenhänge aus der Natur herauszureißen und ihre rauschenden Temperamente hineinzuschütten. — Das fieberhafte Lichtergeflute der nächtlichen Großstadt sucht Segal herauszubringen, japanisierend verhängte Landschaften bringt Kurt Tuch, und der vielgerühmte, vielgeschmähte Max Pechstein zeigt einen liegenden Akt von strotzender Animalität und einem Furioso der brennenden Farben; daneben Porträts von ganz ruhiger, sicherer Haltung und feinem Farbengeschmack.

Auch die moderne Plastik ist romanischen Ursprungs. Der Flame George Minne und der Franzose Maillol sind ihre Väter. Diese beiden sind nicht selber vertreten. Um so stärker die, welche ihre Anregungen in mehr oder minder eigenartiger Weise verarbeitet haben. Leider kann ich, des mangelnden Raums wegen, auch hier nur mit gedrängten Andeutungen dienen. Da ist Karl Albikers »Trauernde« voll milden Grames, der in dem gedehnten Aufwärtsheben der Arme verklingt, dann sein Relief »Tanzende«, von wogendem Lebensschwall erfüllt, und die eigen sich schmiegende »Bewegung«. Bernhard Frydags »Römerin« hat ganz die verschlafenen Bewegungen Maillols. Der Darmstädter Bernhard Hoetger hat vieles der Gotik zu verdanken. Seine Halbfiguren »Elend« und »Dämmerung« haben in ihren steilen, hageren Bewegungen viel von der herbsüßen Knospenhaftigkeit mittelalterlicher Plastik. Auch Wilhelm Lehmbruck hat außer von Maillol, ebenfalls von der mittelalterlichen Skulptur Einflüsse erhalten. Die gezogenen Gliedmaßen, der lange Hals seiner Gestalten ist von einer schier schmerzhaften Herbe der Empfindung. Erich Stephani, der in der plastischen Abteilung den Villa-Romana-Preis zugesprochen erhielt, hat uns Terrakottafigürchen von einer entzückenden, und doch keineswegs süßlichen, Grazilität geschenkt. Die »Sitzende Frau« Milly Stegers hat wieder die träumerische Versunkenheit und ernste Fassung, welche so bezeichnend ist für die gesamte junge Plastik. —

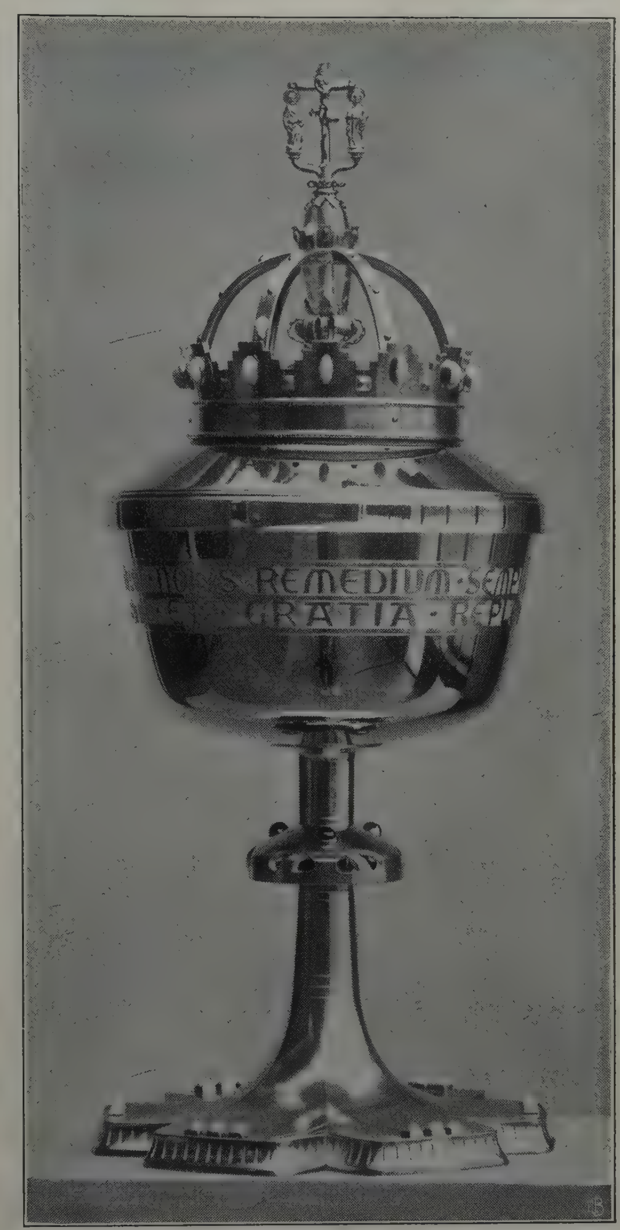
Mag mancher sich schwer tun vor manchen Werken der jungen Kunst, so soll er, anstatt vorschnell abzuurteilen, lieber der Dichterworte gedenken:

»Gleich wie die Schlange ihre Haut, so wirft
Der Mensch verjüngt die Seele ab,
Wenn ihm die neue Seele schmerzhaft wuchs.«

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Zum Geschäftsgang bei Entscheidungen über Wettbewerbe. Den Preisrichtern sind, während sie ihres Amtes walten, die Namen der Verfasser der ihnen vorliegenden Projekte niemals bekannt, da den eingesandten Projekten nie der Name des Autors beigefügt wird und auf keine Weise kenntlich gemacht werden darf. Erst nach endgültiger Feststellung des Urteils werden lediglich jene Kuverts mit dem eingeschlossenen Namen des Autors geöffnet, die zu den prämiierten Arbeiten gehören. Die Verfasser der nicht prämiierten Projekte bleiben dem Preisgericht und der Öffentlichkeit nach wie vor unbekannt. So wurde es zum Beispiel auch bei dem jüngsten, ausnahmsweise engeren Wettbewerb gehalten, den die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Auftrag des Kirchenbauvereins Aschaffenburg durchführte (vgl. den Bericht in der Beilage der vorigen Nummer, S. 25). Wie bei engeren Wettbewerben herkömmlich, wurden auch in diesem Fall alle eingeladenen Architekten gleichmäßig honoriert; nur erhielten die außerhalb Aschaffenburgs Wohnenden billigerweise eine angemessene Entschädigung für die Reise zur Besichtigung des Bauplatzes und der alten Kirche.

Zur Ausstellung für christliche Kunst in Paderborn. Die Ausstellungspapiere sind sämtlichen Künstlern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Anfang Mai von der Vorstandschaft zugestellt worden. Die Ausstellung dauert vom 21. Juni bis 5. September, im Anschluß an die Paderborner Industrie- und Gewerbeausstellung. Ausführlicher Bericht folgt.



RUDOLF HARRACH (MÜNCHEN) CIBORIUM
Silber; Deckel mit Bergkristall-Olive. Gefertigt 1913

Köln. Im Vordergrunde des Interesses der hiesigen Künstlerschaft stehen augenblicklich die Schaffung eines Kölner Künstlerhauses und die Werkbundausstellung 1914. Für die verschiedenen Künstlervereinigungen der Stadt ist leider die Notwendigkeit eingetreten, zu jenen Fragen zur Wahrung ihrer Interessen besonders Stellung zu nehmen, und diese Notwendigkeit hat jetzt auch hiesige auf dem Gebiete der religiösen Kunst schaffende Künstler veranlaßt, sich mit Kunstfreunden zu einem eingetragenen Verein zusammenzuschließen. Der neue Verein nennt sich Ars sacra, Verein zur Förderung religiöser Kunst. Außer auf der jährlichen Hauptversammlung finden sich die Mitglieder allmonatlich zusammen zur Besprechung aktueller Fragen vom Gebiete der religiösen Kunst. Außerdem sollen von Theologen wie von Künstlern Vorträge gehalten werden, die geeignet sind, das gegenseitige Verständnis und den Verkehr zwischen der Geistlichkeit und den Künstlern zu fördern. Alljährlich, zunächst im kommenden Herbst, werden Ausstellungen einen Überblick über das Schaffen der Künstlermitglieder geben. Der geschäftsführende Vorstand besteht aus den Herren Dr. F. Witte, Vorsitzender, Dr. A. Huppertz, stellvertretender Vorsitzender, Bildhauer S. Kirschbaum, Schriftführer, Hofgoldschmied J. Kleefisch, Kassenwart, Stadtverordneter Th. Roß, Architekt B. d. A., Diözesanbaumeister H. Renard, Architekt B. d. A. und Maler J. Osten, alle in Köln.

Preisausschreiben für eine neue Friedhofsanlage in Köln. Im Westen der Stadt, bei dem Vororte Bickendorf, soll als Ersatz für den vollbelegten Friedhof Melaten ein neuer Friedhof von etwa 160 Hektar geschaffen werden. Hiervon sind etwa 25 Hektar zur Aufforstung bestimmt, um später zur Schaffung eines Waldfriedhofes zu dienen. An baulichen Anlagen werden verlangt erstens am Haupteingang: Hauptgebäude, Leichenhalle, Leichenschauhaus, Kalthaus, Verwaltungsgebäude, Warteraum und Pförtnerwohnung, Friedhofskapelle, Rektorat und Küsterei; zweitens Gärtnerei: Wohnungen für Obergärtner und

Obergehilfen, Gewächshäuser, Wirtschaftsgebäude, Verbrennungsofen für Kränze; drittens Bezirkskapellen, Unterstandshallen, Zierbrunnen, Terrassenanlagen, Hauptkreuze. Der Antrag auf Anlage eines Krematoriums wurde durch die Mehrheit des Stadtrates abgelehnt. Zur Erlangung von Vorentwürfen ist ein öffentlicher Wettbewerb (Ideenwettbewerb) ausgeschrieben. An Preisen sind ausgesetzt ein erster Preis von M. 6000, ein zweiter Preis von M. 5000, ein dritter Preis von M. 4000, ferner für drei Ankäufe je M. 1000, im ganzen M. 18000. Dem Preisgericht gehört u. a. an Prof. Dr. ing. Hans Grässel, der Schöpfer der Münchener neuen Friedhöfe. Die näheren Bedingungen des Wettbewerbs sind zu erlangen vom Oberbürgermeister der Stadt Köln.

Das von Bildhauer Hans Hemmesdorfer (München) stammende Denkmal für Wilhelm Götz, Professor am Münchener Polytechnikum, im Luitpoldpark wird am 22. Juni enthüllt. Der Gedenkstein aus Muschelkalk ist 3 m hoch und zeigt das Bronzerelief des Verewigten. Er ist von dessen Verehrern und Freunden gestiftet.

Richard Wagner-Denkmal. Am 21. Mai wurde vor dem Prinzregententheater in München das Denkmal für Richard Wagner enthüllt, das Professor Heinrich Wadere in den letzten Jahren geschaffen hat. Das über 5 m hohe Monument zeigt den Meister barhaupt auf einer Steinbank sitzend und sinnend in die Ferne schauend, Bei dem Anlaß der Denkmalsenthüllung, die in Gegenwart des Kgl. Hofes stattfand, wurde Professor Wadere mit dem Michaelsorden III. Klasse ausgezeichnet.

Die Büste Richard Wagners, die am 29. Mai in der Walhalla bei Regensburg enthüllt wurde, hat Professor Bernhard Bleeker zu ihrem Schöpfer.

Die Eröffnung der XI. Internationalen Kunstausstellung in München fand am Sonntag den 1. Juni um 10 Uhr vormittags in feierlicher Weise statt. Seine Kgl. Hoheit der Prinzregent eröffnete mit Ihrer Kgl. Hoheit Frau Prinzessin Ludwig, in Gegenwart der Prinzen und Prinzessinnen des Königl. Hauses, des gesamten Hofes, der Minister und fremden Gesandten die Ausstellung.

Straßburg. Von der neuen Magdalenenkirche. In der Nacht vom 6. zum 7. August 1904 fiel die Magdalenenkirche, die eine Fülle kirchlicher Kunst, so eine Reihe Wandbilder von Martin Feuerstein barg, einem Brande zum Opfer. Nun konnte am 1. Mai die neue Kirche eingeweiht werden. In die sechs Fenster des Chores sind Glasmalereien von Ehrismann eingefügt. Der Chorbogenschmuck, bestehend in einer Holzskulptur, stammt von dem Straßburger Bildhauer Ernst Weber und stellt die Kirchenpatronin mit Hilfesuchenden dar.

Historienmaler Franz Müller, der Sohn des angesehenen Meisters Andreas Müller in Düsseldorf, beging am 26. April seinen 70. Geburtstag. Er ging aus der Schule seines Vaters und seines Oheims Karl Müller hervor und studierte unter Karl Sohn, Bendemann und Deger. Ein lange Reihe von Kirchenbildern sind sein Werk.

Wiedereröffnung der Maillinger-Sammlung in München. — Am 15. Juni fand die Wiedereröffnung der Maillinger-Sammlung mit einer neuen Serienausstellung, der 36. der Gesamtfolge seit dem Jahre 1880, statt. Diese Ausstellung bringt eine weitere Folge von »Künstlerarbeiten aus der Zeit König Ludwigs I. von Bayern (1825—1848)« und sind in derselben u. a. mit mehr oder minder zahlreichen Kollektionen vertreten die Landschafter Bamberger, Kirchner, Morgenstern, Ott, Leopold Rottmann, Scheuchzer, Anton Schleich etc., dann die Historienmaler Nilson, Strähuber, Kaspar Braun (der Gründer der »Fliegenden Blätter«), die Tiermaler Habenschaden, Lotze, Voltz, die Genremaler Flüggen, von Mayr, Moritz Müller, genannt Feuermüller, die Architekturmaler Ainmüller, Scharold, Schönfeld, der Schlachtenmaler Feodor Dietz, der Architekt Foltz, die Lithographen Bodmer, Fertig, Wiedenbauer, Wölffle u. a. m. Eine besonders bemerkenswerte Nummer dieser Ausstellung bildet ein »Galeriewerk verschiedener Künstler«, nämlich 31 Lithographien in Imperialformat von Bildern aus der berühmten Leuchtenbergschen Gemäldegalerie. Die Ausstellung ist im Gebäude des Historischen Stadtmuseums (St. Jakobsplatz 1/II) jeden Sonntag, Dienstag und Donnerstag dem allgemeinen Besuche bei freiem Eintritt geöffnet.

Augustin Pacher (München), der in erster Linie auf dem Gebiete der Glasmalerei tätig ist, hat die Pfarrkirche in Haidhausen (München) um zwei neue Glasgemälde bereichert. Die Darstellungen des einen haben die heiligen Bekenner, die des andern die heiligen Frauen zum Gegenstande.

Die Heil- und Pflegeanstaltskirche zu Mainkofen erhielt einen neuen Opferstock, der von Bildhauer Franz Hofer entworfen und von M. Willig ausgeführt ist.

Hermann A. Bantle (München) malte für die neue kath. Pfarrkirche in Dhron an der Mosel einen neuen Kreuzweg.

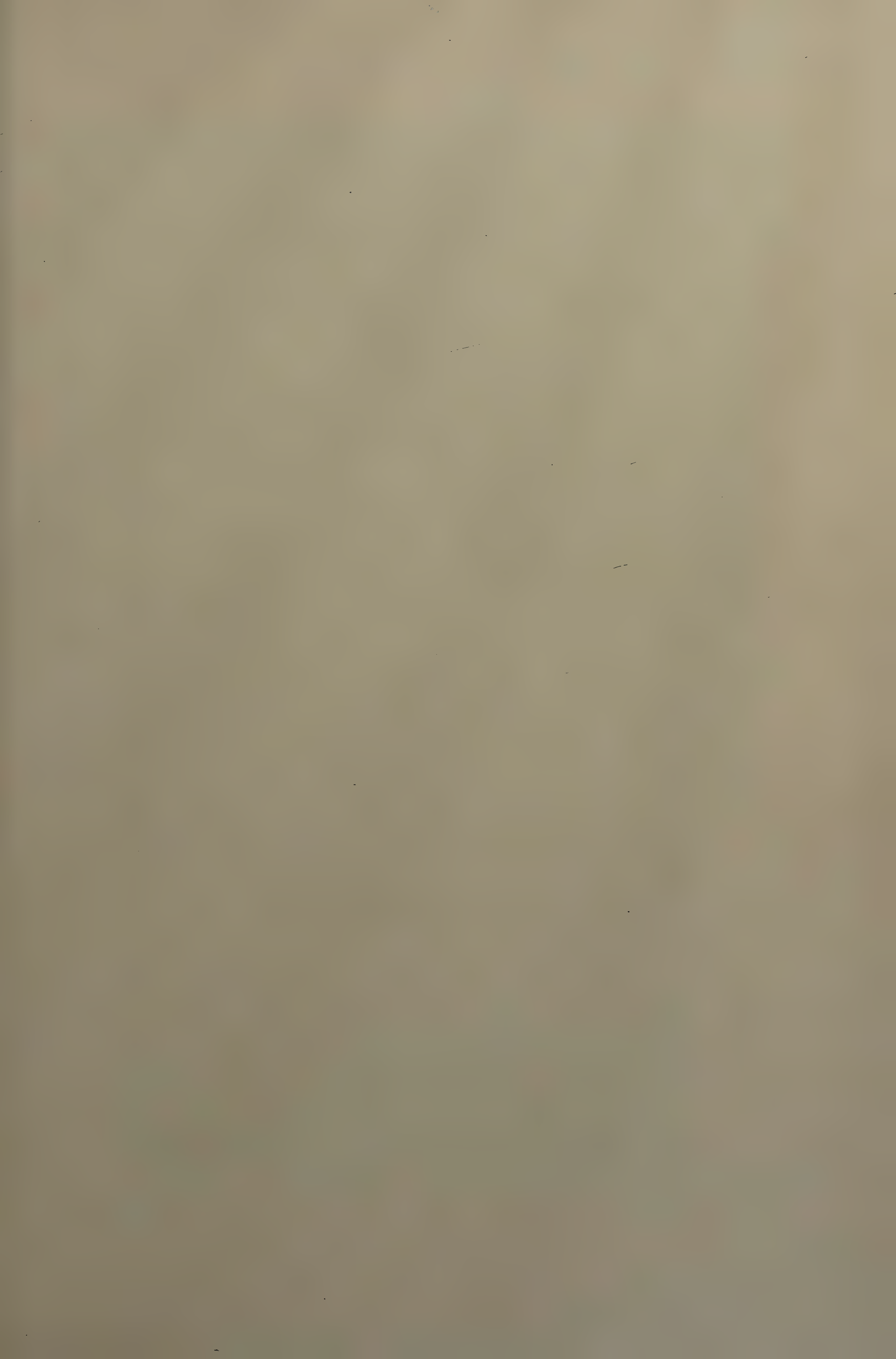
Ausstellung des Albrecht-Dürer-Vereins. Die Mitglieder des Vereins Kunststudierender an der Akademie zu München »Albrecht-Dürer-Verein« haben Mitte Juni eine Kollektivausstellung in dem Ausstellungsraum der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (München, Karlstraße 6) eröffnet. Sie ist bis zum 2. August täglich mit Ausnahme der Sonntage von 8 Uhr morgens bis 7 Uhr abends kostenlos zu sehen. Wegen Raummangel können wir die Besprechung erst in der nächsten Nummer veröffentlichen.

Paderborn. Das neue Diözesanmuseum wurde am 18. Juni eröffnet. Es birgt bereits eine ansehnliche Sammlung von fast anderthalb hundert Skulpturen und einer Reihe von Gemälden, darunter etwa zwanzig größeren. Untergebracht ist das Museum in zwei großen Sälen des bischöflichen Generalvikariats. Auf Veranlassung des Hochwürdigsten Herrn Bischofs Dr. Karl Joseph Schulte wurde unter dem Vorsitz des Herrn Prälaten Altstädt ein Diözesanverein gegründet; als Jahresbeitrag sind 3 Mark festgesetzt, für lebenslängliche Mitgliedschaft 100 Mark.

DIE FARBIGE SONDERBEILAGE

Die Prachtmonstranz von Harrach, welche auf S. 285 besprochen ist, wurde für diese Nummer farbig reproduziert und ist deshalb nicht auf S. 303, sondern zu Anfang des Heftes zu finden; sie ist 1911 gefertigt, Silber vergoldet, Reliefs Elfenbein mit Goldeinlagen, mit Edel- und Halbedelsteinen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.





GABRIEL VON HACKL

ALTARBILD IN SCHEYERN



GABRIEL VON HACKL — ST. ANNA SELBDRITT

Altargemälde in der Herz-Jesu-Kirche zu Graz. — Text S. 320

GABRIEL VON HACKL

Zur Erinnerung an den 70. Geburtstag des Künstlers

Von Dr. WALTER ROTHES

Wenn man die Bilanz aus einem Künstlerleben zieht, pflegt man in der Regel das gesamte vorliegende Lebenswerk zu zergliedern, zu prüfen, nach Qualität und Quantität abzuschätzen und glaubt dann durch solche Erkundung und das dadurch gewonnene Urteil den Lebensinhalt des Meisters richtig erfaßt zu haben und seinem Schaffensinhalt vollständig gerecht geworden zu sein. Und doch! Welch ein schiefes Bild kann aus einer solchen beschränkten Charakteristik von einem Künstlerleben entstehen! Wie wenig, — manchmal das wenigste — hat man dann erst aus dem Verdienstvollen eines solchen Lebens herausgeschöpft! Namen größter Genies vergangener Zeiten, die vielfach über Planen und Entwerfen nicht herauskamen, eines Leonardo da Vinci, eines Michelangelo geben uns recht. Aber wir brauchen nicht in die Vergangenheit zurückzugreifen, um zu beweisen, daß



GABRIEL VON HACKL ANBETUNG DER KÖNIGE
Mittelbild des Triptychons in der Seitenkapelle von St. Paul in München. Text S. 319

die Bedeutung eines Meisters der Kunst, mit dem, was an fertigen Werken von ihm vorliegt, keineswegs aufgewogen zu sein braucht. Der Meister, der am 24. März dieses Jahres siebenzigjährig wurde, und dem wir zum Gedächtnisse solchen Lebensjubiläums im vorliegenden unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen, Gabriel von Hackl, ist ein lebendiger Beleg solcher Behauptung.

Wer wie Gabriel von Hackl 36 Jahre lang an der Münchener Königlichen Akademie der bildenden Künste lehramtlich wirkte, und wer





VERKÜNDIGUNG HEIMSUCHUNG

Flügelbilder des Triptychons von G. von Hackl in St. Paul zu München. Vgl. S. 310

sein Lehramt während dieser großen Spanne Zeit mit solcher unvergleichlichen Gewissenhaftigkeit versah, der fand leider nicht Zeit, Mitwelt und Nachwelt mit einem Überfluß an Werken eigenen Schaffens zu erfreuen, bei dem wurde durch die treuestens erfüllte Lehrpflicht dem eigenen Schaffensdrang gewaltsam Einhalt geboten. Das ist allgemein und neidlos anerkannt: Niemand kann seinen Lehrberuf ernster nehmen als Gabriel von Hackl. Er faßte seine Stellung an der Akademie nicht »nebenamtlich« sondern »hauptamtlich« im eminentesten Sinne des Wortes auf. Hackl kommt nicht einmal in der Woche



GABRIEL VON HACKL DER HL. VINZENZ V. PAUL

Text S. 320

zur Akademie auf ein paar Stunden, um in solcher knapp bemessenen Zeit das lehramtlich Notwendigste zu verrichten, sondern tagtäglich ist er im Lehrgebäude anzutreffen, steht dort den jungen Akademikern mit Rat und Tat bei, korrigiert, unterweist, hilft. Und von allen den jungen Leuten, die lernen können und wollen, verläßt keiner Hackls Unterricht, ohne auch in der Tat etwas Tüchtiges gelernt zu haben. Hackl duldet keinen Schlendrian in seinen Klassen. Er stellt Ansprüche. Exakte Zeichnung ist für ihn die Grundlage alles Kunstlernens. Das anatomische Zeichnen muß absolut wirklichkeitsgetreu und fehlerfrei sein. Er verlangt und erzwingt bei seinen Schülern ernstestes Studium der Form. Und wenn auch die strenge Zucht in Hackls Unterricht bei manchem Schüler geradezu »gefürchtet« ist, die jungen Leute fühlen und wissen doch selbst am besten, was sie gerade der strengen Disziplin dieses Lehrers verdanken. Zahlreiche Gratulationsschreiben ehemaliger Schüler, die anläßlich seines 70. Geburtstages dem verehrten Lehrer zugingen, erkennen eben diesen Punkt mit besonders dankbarem Gedenken an.

Hackls verdienstvolles Wirken an der Akademie fand früher schon Anerkennung. Nach 25jähriger Tätigkeit wurde ihm 1904 der Kronorden, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, verliehen. Seit dem Akademiejubiläum schmückt ihn das Komturkreuz des Michaelsordens. Daß Hackls Kunst verschiedentlich mit Medaillen prämiiert wurde, sei hier ange-



GABRIEL VON HACKL — ANBETUNG DER KÖNIGE

Text S. 319



GABRIEL VON HACKL DER HL. KARL BORROMÄUS

Text S. 320

schlossen. Allerseits dankbarst wurde dann des ebenso verdienten wie bescheidenen Künstlers und Lehrers an seinem 70. Geburtstag gedacht. Seine Königliche Hoheit Prinzregent Ludwig von Bayern erfreute am Morgen des Geburtstags den Jubilar mit einem Glückwunschtelegramm und nahm später noch Gelegenheit, ihm persönlich die Hand zu drücken. Der Oberbürgermeister der Stadt München, Geheimrat Dr. von Borscht, überreichte ihm im Auftrag der Landeshauptstadt ein prächtiges Blumenarrangement, seine Kollegen, die Professoren der Akademie, sowie seine derzeitigen und ehemaligen Schüler boten ihm kunstvolle Glückwunschadressen dar. Desgleichen übersandte ihm seine Vaterstadt Marburg an der Drau in Steiermark eine solche Adresse und benannte eine Straße nach ihm.

Gabriel von Hackl stammt aus einer Arztfamilie. Sein Vater war ein Chirurg und Operateur von Bedeutung; und für diesen war es fast etwas Selbstverständliches, daß der junge Gabriel auch wieder ein Jünger des Äskulap werden sollte. Hohe Bildung eignete sich Gabriel zunächst auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt an, dann auf der städtischen Schule zu Graz, endlich an der Wiener Akademie. Anatomie wurde hier fleißig studiert, aber auch die hohe Zeichenkunst. Archäologievorträge wurden mit besonderer Begeisterung gehört. Die Vorliebe unseres Künstlers für die Archäologie vererbte sich bekanntlich später auf dessen Sohn, den leider so früh verstorbenen jungen Gelehrten der Archäologie. Erworbene bedeutende Kenntnisse in der Anatomie befähigten Gabriel sogar, seinem ärztlichen Vater beim Operieren und Sezieren zu assistieren. Aber das hohe Interesse an



GABRIEL VON HACKL — DER HL. KARL BORROMÄUS — *Phot. Hanfstaengl. Text S. 320*



GABRIEL VON HACKL PORTRÄT
Kohlezeichnung

der Kunst machte sich bei Gabriel immer gebieterischer und durchschlagender geltend, und der Vater konnte es nicht hindern, daß in dem Sohne schließlich an Stelle des Arztes der Künstler fertig war. Das hervorragende Wissen des Meisters auf dem Gebiete der Anatomie gestaltete aber, wie man sich denken kann, seinen anatomischen Unterricht in der Akademie der bildenden Künste besonders wertvoll, während hingegen in seiner seelisch gerichteten Kunst der Akt überhaupt keine Rolle spielt.

Als die Berufsangelegenheit für Hackl völlig geklärt war, vollendete er seine Studien an der Münchener Akademie unter Wagner und Piloty. Seine großen Talente wurden nun bald offenbar. Er übernahm zunächst eine Vertretung an der Kunstgewerbeschule. Nachdem hier Gelegenheit gegeben war zu beobachten, was für eine tüchtige Lehrkraft in Hackl schlummerte, gewann man ihn für die Akademie, wo er zuerst kurze Zeit als Hilfslehrer, dann als etatsmäßiger Professor seine Tätigkeit fand, Antikensaal und Naturklasse leitete, und nun, wie schon erwähnt wurde, seit 36 Jahren mit seltener Hingabe und unter allgemeiner Anerkennung dort sein Amt versieht. Ehrenvolle Berufungen nach anderen Städten, so eine nach Karlsruhe, lehnte er ab, um München, das ihm zur zweiten Heimat geworden ist, treu zu bleiben. Hackls künstlerischen Blick erweiterten Reisen nach Italien, nach Paris (1886), wo ihn die Werke eines Puvis de Chavannes, eines Baudry, eines Laurens besonders interessierten, nach Holland, nach Belgien, wo er 1898, gemeinsam mit Professor von Stuck, als Delegierter der Münchener Akademie der bildenden Künste zur Zentenarfeier van Dycks weilte. Die deutschen Gemäldesammlungen, soweit sie von einiger Bedeutung sind, kamen Hackl, mit Ausnahme der Braunschweiger, alle zu Gesichte.

Das hohe Interesse, das Hackl an den großen Meistern vergangener Kunstperioden nahm und nimmt, wie er sich für ihre Werke begeistert, an ihnen immer von neuem studieren, lernen und lehren möchte, weist auf die ernste, gediegene und konservative Richtung seiner Kunst schon hin. Wo immer in der Vergangenheit Gewissenhaftigkeit und Fleiß mit hohem Können und großem Wollen sich paarten, davon kann die Gegenwart lernen, nicht in geistloser Nachahmung des Geschaffenen, sondern in getreuer Nacheiferung der gediegenen und begeisterten Art, wie geschaffen wurde. Das »Wie« sei solchen erhabenen Vorbildern zu danken, das »Was« aber dem göttlichen Funken, der in jedes Künstlers Begabung gesondert glimmen und selbsttätig zum Feuerbrande sich entzünden muß. Von solchem Ideal, von solchen Gesichtspunkten aus ist nicht nur Hackls Lehrtätigkeit, sondern auch dessen eigenes Kunstschaffen zu würdigen. Wie sehr in Hackl wegen des überaus gewissenhaften, eifrigen Lehrers der produzierende Künstler zu kurz kommen muß, sei vorher noch einmal mit Bedauern erwähnt, bevor wir uns jetzt in die Eigenart seiner Werke ein wenig vertiefen wollen.

Wenn nun auch der 70jährige Künstler nicht, wie manche andere Maler, auch wenn sie seine Jahre nicht erreichen, mit ungezählten Quantitäten an Gemälden aufwarten kann, die Arbeiten, welche er uns geschenkt hat, verraten alle seinen hohen künstlerischen



Text S. 326

GABRIEL VON HACKL
DER NATURFORSCHER



GABRIEL VON HACKL ALARMSIGNAL

Text S. 324

Ernst, seine Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit. Aus solchen Faktoren aufgebaut, gewinnen vorab seine kirchlichen Bilder jenen hohen Grad von Feierlichkeit, der ihnen von vornherein die rechte Weihe sichert. Und so war auch keiner geeigneter als Hackl — um mit dem ehrenvollsten Auftrag an ihn zu beginnen, — die Gruftkirche des Wittelsbacher Fürstenhauses in Scheyern mit einem religiös-historisch-allegorischen Monumentalgemälde zu schmücken. In der Gruft ruhen die drei ersten Wittelsbacher Herzöge. Pfalzgraf Otto II. wandelte das Schloß in eine Benediktiner-Abtei, der später besonders Kurfürst Maximilian I. sein besonderes Wohlwollen zu teil werden ließ und die, nachdem sie 1803 aufgehoben worden war, König Ludwig I. 1838 wieder herstellte. Die Gruftkirche ist also zugleich Stiftskirche der Benediktiner-Abtei. In der Kreuzkapelle der Stiftskirche wird als kostbare Reliquie, unter der Windung des Abtstabes, des sog. »Scheyrer Kreuzes« verborgen, eine Kreuzpartikel verwahrt. An dieser heiligen Stätte nun hatte Gabriel von Hackl, frommen und historischen Erinnerungen zum Gedächtnis, sein religiös-bayerisch-patriotisches Gemälde zu schaffen. Er löste die Aufgabe mit höchstem Geschick. (Abb. I. Sonderbeil). Vorbildlich waren ihm hier die »Santa Conversazione«-Darstellungen der italienischen Renaissance. Die Mutter Gottes mit dem Jesusknaben auf dem Schoß sitzt auf hohem Throne als Regina Coeli mit Krone und Zepter und hier noch in besonderem Sinne als Patrona Bavariae. Um den Thron der Himmelskönigin herum gruppiert stehen die vorhin erwähnten, mit der Geschichte der Abtei und der Kirche verbundenen Wittelsbacher Fürsten und Ritter: links im Vordergrunde Kurfürst Maximilian I., rechts König Ludwig I. hinter dem infulierten Abte des von ihm erneuten Kloster der Benediktiner in Scheyern. Aus den Gesichtszügen des Abtes liest man eine Ähnlichkeit mit dem Abte Rupert heraus. Der Thron Mariens steht unter einem Torbogen, durch den unser Blick hinaus in die freie Natur schweift. Unter dem Torbogen fällt von einem mit Laub umwundenen Stab ein köstlicher Teppich hinab, der zugleich die Rückwand des Thrones bildet. Alle diese

Motive vereinen sich auf unserem Gemälde, das ein Geschenk des Staates an die Abtei war, zu einem harmonischen Ganzen. — Ein bedeutendes Altarwerk des Meisters besitzt weiter die Sankt Paulskirche zu München. (Abb. S. 310 und 311.) Den Seitenaltar der Marienkapelle schmückt ein Triptychon von seiner Hand. Das Hauptbild in der Mitte zeigt die Anbetung des göttlichen Kindes durch die heiligen Drei Könige. Und zwar gibt Hackl den festlichen Akt der Huldigung der Weisen aus dem Morgenlande in solcher Feierlichkeit, Konzentration und Betonung des Hauptsächlichen und der Hauptpersonen, wie solche Auffassung in den beiden Darstellungen von Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer in den Uffizien zu Florenz charakteristisch ist, sehr im Gegensatz zu der verzettelnden, das Gefolge der Könige breit schildernden Wiedergabe des gleichen Themas durch die italienischen Quattrocentisten. Auch das Ruinenmotiv mit dem Torbogen im Hintergrunde hat Hackl mit Dürer und Leonardo gemeinsam. Ganz originell ist Hackl in der Nuance, daß er den heiligen Wolfgang, den Patron des verstorbenen Gatten der Stifterin, in vollem Bischofsornat als Zeugen der Huldigung zur Seite der heiligen Familie aufstellt. Die sanften, matten Farbentöne, die das Bild so freundlich mild stimmen, erfahren auch durch das Rot im Prachtgewande des knienden greisen Königs keine Störung. Im Gegenteil, diese etwas stärkere Farbennote, die sich doch dem Gesamtkolorit vorzüglich anpaßt, holt nur die anderen matten Töne um so kräftiger heraus. Auf den beiden Seitenflügeln des Triptychons der Münchener Paulskirche sind die »Verkündigung« und die »Heimsuchung« von keuschem Reiz. — Das Thema des Mittelbildes »Die Anbetung der Könige« behandelte der Künstler ein weiteres Mal für die Kirche zu Sankt Mergen (Sankt Margarete) in Baden. (Abb. S. 313). Die Auffassung ist von der in dem Münchener Bilde betätigten nicht wesentlich verschieden. An Stelle Sankt Wolfgangs steht hier ein ritterlicher Junker. Der Mohr fällt dank seines leuchtenderen Turbans mehr auf. Dagegen nimmt der heilige Joseph im Hintergrunde



GABRIEL VON HACKL — UNGEBETENE GÄSTE

Text S. 324

zur Begrüßung der hohen Gäste wie auf dem Münchener Bilde seine Mütze gerade vom Kopfe.

Für die von Professor von Hauberrisser erbaute neue Herz Jesukirche in Graz schuf Hackl das Gemälde des Sankt Annen-Altares: eine sog. »Sankt Anna selbdritt« (Abb. S. 309). Auf weiter Bank in freier Landschaft, vor einem Teppichverhang haben die heilige Mutter Anna und ihre Tochter, die Gottesmutter Maria, Platz genommen. Zwischen diesen beiden würdigen, schönen Frauen, von welchen die eine entsprechend älter als die andere gegeben ist, steht auf der Bank, von beiden gehalten, das Jesuskind. Treuherzig und traumverloren blickt es zur Mutter Anna. Und die Arme hat der kleine Knabe weit ausgebreitet, als wolle er mit seiner schon so großen Liebe die ganze Welt umfassen. — Liebe, warme, werktätige Liebe spricht aus einem anderen gefeierten Gemälde des Meisters, das uns in einer Kapelle den großen Apostel des Wohltuns, den heiligen Vinzenz von Paul vorführt, wie er barmherzigen Schwestern, die ihn zu ihrem Patron erkoren, Vinzentinerinnen, zwei Kindlein zur Pflege und zur Erziehung gerade überantwortet (Abb. S. 312). Vorzüglich kommt ein Väterliches im Gesichtsausdruck des Heiligen zur Geltung; nicht minder gut und überzeugend geben sich jungfräuliche Unschuld und Opferwilligkeit im Gebaren der hilfsbereiten Schwestern. — In verschiedenen Auffassungen hat unser Künstler dann den berühmten Mailänder Erzbischof und Kardinal Sankt Karl Borromäus verherrlicht, wie er gelegentlich der Pest, in zu Hospitälern hergerichteten Kirchen, Pestkranken, die Ansteckungsgefahr nicht achtend, die letzte Wegzehrung reicht. (Bilder in Galerie- und Privatbesitz, so bei Professor Hauberrisser. Abb. S. 314 und 315.) Der heroische Opfermut des als erhabenes Beispiel christlicher Nächstenliebe vorbildlichen Kardinals wirkt in den Gemälden Hackls echt und erschütternd.

Fehl ging aber mit seinen Vermutungen, wer angesichts solcher tiefgründiger religiöser Malerei zu der Überzeugung kommen wollte, daß Kirchenbilder in Hackls eigentlichem Gebiet lägen. Weit zahlreicher sind seine Kopfstudien, die ihn als Meister der Porträtkunst



GABRIEL VON HACKL — VORBEREITUNG ZUM FESTE

Text S. 324



GABRIEL VON HACKL AUF URLAUB

Text S. 324

erweisen. Hochgeschätzt sind insbesondere seine Charaktertypen aus dem Volke, die vielfach in einem jetzt nicht mehr üblichen Holzschnittverfahren von Brend'amour, Knesing, Walla reproduziert, im »Daheim« und anderen Zeitschriften publiziert wurden. Können die beiden Alten mit der Pfeife im Munde, der »Mauerer« und der »Altmännerhäusler« an gründlicher, aber auch alles herausholender Detailcharakteristik noch übertroffen werden? Spricht nicht jede Runzel, jede Falte zu uns? Und dann bewundere man jenen anderen Altmännerhäusler, einen Typ aus der Münchener Josephspitalstiftung, der so völlig in seiner Lektüre aufgeht und sich so seelenvergnügt ihrer erfreut! Wie interessiert blinzelt er durch seine Brille! Ganz anders redet wieder der vollbärtige verwitterte Alte einer Federzeichnung im Besitze Peter Roseggers zu uns, den Hut jugendlich kühn auf dem Kopfe, Stock und Pfeife lässig in den Händen. Durchbohrt er uns nicht förmlich mit seinem scharfen prüfenden Blicke?

Nicht minder gründlich und echt als die Charakteristik männlicher Typen ist die weibliche r. Beispielsweise zwei alte Frauen, die eine aus der Ingolstädter Gegend, die andere aus Dachau, beide mit interessanter Huttracht, fesseln uns in gleicher Weise durch die geistreich feine und bis ins kleinste exakte Durcharbeitung, welche der Künstler ihnen angedeihen ließ. Und doch, wie verschieden sind und wirken beide Frauen, die eine mit dem Gepräge des Klugen und Feinen in der Typisierung, die andere mit dem des Einfältigen und Groben; selbst technisch geben sie sich gegensätzlich: die eine erscheint aus dem Dunkeln, die andere aus dem Hellen herausgearbeitet. Wie vielsagend läßt Hackl dann wieder das steierische Bauernmädchen in Suldener Tracht mit dem breiten Sommerhute — etwas scheu verlegen und uns doch mit den Augen von Kopf bis zu Fuß scharf messend — an uns vorüberschreiten! In allen diesen Stücken bewundern wir immer wieder die-



GABRIEL VON HACKL DAS WUNDERKIND

Text S. 326

selben feinen und intimen Wirkungen, die einen Vergleich selbst mit besten Rembrandtschen Radierungen zulassen.

Außer den vorher erwähnten, bereits publizierten Kopfstudien hat der Künstler eine Menge ausgezeichneter Studienköpfe in seinen Mappen, von denen wir einige Proben auf Seite 323 und 324 zum ersten Male veröffentlichen. Eine Anzahl der bärtigen Typen haben als Vorstudien für Kirchenbilder gedient. Sehnsuchtsvoll gen Himmel gerichtete Augen, ein sehr Würdiges und Feierliches des Ausdrucks lassen uns dann solche Bestimmung ahnen (Abb. S. 324). Und welche hohe männliche Kraft lebt, fühlt und wirkt in diesen Köpfen! An die kräftigsten Gestaltungen erster deutscher und italienischer Renaissancemeister werden wir erinnert.

Gründlich und tief weiß Hackl in der Seele der Frau zu lesen. Und nicht braucht es seine Tochter, von welcher er eine prächtige Rötelzeichnung schuf (Abb. S. 325), oder sonst eine Dame seines nächsten Verwandten- oder Bekanntenkreises zu sein, um uns vollwertige gezeichnete »Psychologien« zu geben, nein, auch der einfachsten fremden Frau aus dem Volke weiß er mit echtester Teilnahme durch den Spiegel ihrer Seele, durch ihre Augen, in ihr Innerstes zu dringen und in ihren Bildnissen Freud und Leid des Lebens wieder zu erzählen. Hohle und leere sogenannte »Schönheiten« interessierten ihn nicht; aber wer seelisch schön und groß war, wer ihm innerlich etwas zu sagen hatte, den holte er sich und porträtierte ihn — dann aber auch mit welchem Scharfblick, mit welcher Liebe, mit welcher Gewissenhaftigkeit, mit welcher Meisterschaft! Die alte Waschfrau von Chamisso, die »stets mit sauerm Schweiß ihr Brot in Ehr und Zucht gegessen und ausgefüllt mit treuem Fleiß den Kreis, den Gott ihr zugemessen«, die des Weibes Los getragen hatte, der die Sorgen nicht fehlten und doch ihr heiterer Mut geblieben war — niemand hätte sie besser und ausgiebiger als Gabriel von Hackl porträtiert. In jener schlichten Frau mit glatt gescheiteltem Haar und gewundener Halsschleife einer köstlichen

Rötelzeichnung (Abb. unten) lesen wir in der Tat eine ganz gleichartige erhabene Seelenstimmung. Stille Ergebung in jedes vom Himmel bestimmt gewesene — selbst manches schwere — Geschick, aber Gottvertrauen und dadurch gewonnener Seelenfriede sind wohl nicht ein zweites Mal in einem und demselben Kopfe so sprechend und packend vereint als wie in diesem meisterlichen Porträt. Und wie wundersam weich ist das im Physiognomischen so gefühlvolle und bescheidene, in seiner anspruchslosen Schlichtheit so sympathische Gesicht modelliert, wie sorgfältig gelegt decken die Haarsträhnen — jede einzelne — das Haupt.

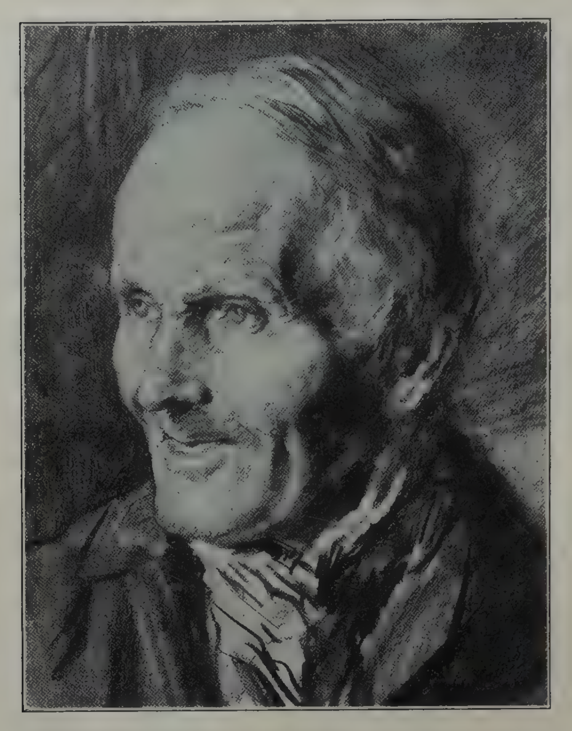
Wir haben bisher erkannt, wie Gabriel von Hackl in der religiösen Malerei Würdiges und Feierliches geschaffen hat, wie ihm in der Porträtkunst Echtes, Charakteristisches, Tiefgründiges bestens gelang, und doch haben wir das ureigentliche Gebiet von Hackls Schaffen noch nicht berührt: die Genremalerei. Wie weiß er hier in den Werken seines Pinsels zu erzählen und zu plaudern, so treu- und warmherzig, so eindringlich und so überzeugend, so unterhaltlich und so fesselnd! Ein Andersen, ein Bechstein, die berühmten Gebrüder Grimm konnten es in ihren launigen und packenden Märchengeschichten nicht besser, in der Malerei selbst sind einem Hackl darin die Ferdinand Waldmüller und Ludwig Knaus am ehesten verwandt. An dem vom verstorbenen österreichischen Kronprinzen Rudolph persönlich herausgegebenen großen kulturgeschichtlichen Werke: »Österreich in Wort und Bild« hat auch Gabriel von Hackl sein hohes Verdienst. Ihm wurde damals von Seiner Kaiserlichen Hoheit der ehrenvolle Auftrag zuteil, die Volksgebräuche aus den steierischen Bergen im Bilde festzuhalten. Und wie trefflich hat dann unser Maler seine illustrierende Aufgabe gelöst! Wie hat er uns schlicht und klar und deutlich mit Art, Gebräuchen und Volkstum der Steiermärker in den zu diesem Werke gelieferten Abbildungen bekannt gemacht. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wenn man zu Bildern wie »Kirchgang der Bauern in Eisenerz«, »Einleitung eines Gerichtstags«, »Gerichtstag im Rabtal«, »Ringkampf im Walde«, »Beratung«, »Kegelschieben in Obersteiermark« noch erläuternde Worte hinzufügen wollte. Und welcher Reichtum an Phantasie und Stimmung spricht aus dem Titelblatt mit seiner köstlichen Ornamentik, dem Blick auf Graz, dem Schlagzitherspieler und den tanzenden Bauersleuten.

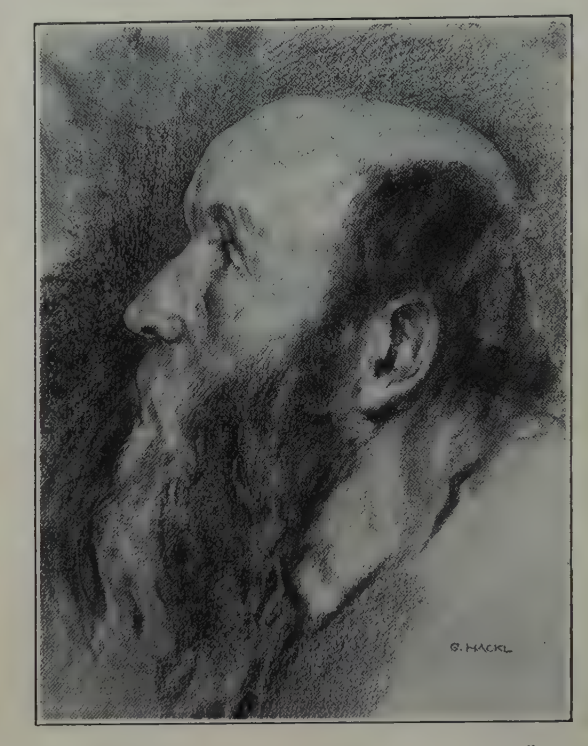
In besonders stattlicher Anzahl befinden sich dann unter Hackls Genrestücken Episoden mit einem »Stich ins Kriegerische«. Aber es sind deswegen nichts weniger als regelrechte Schlachtenbilder; meist ist es »Krieg im Frieden«. Lagerleben, Vorgänge bei Einquartierungen, Kriegserinnerungen, — solcher Art nimmt genremäßig das Kriegshandwerk in Hackls Bildern friedliche Gestalt an. Die Schrecken des Krieges zu schildern, das entspräche nicht Hackls gemütvoller Art. Obwohl Erinnerungen an 1866 vielfach unserem Künstler den Pinsel geführt haben mögen, so zieht er es aus kunstpoetischen Gründen doch meist vor, seine Soldateska in die malerische Tracht des 17. Jahrhunderts, die Kriegskostüme des Dreißigjährigen Kriegs, der »Wallensteiner« zu stecken.

Wie reich, sinnig, ja witzig sind immer die Motive gewählt! Bei dem Bilde »Ungebetene Gäste« wirkt die Gegensätzlichkeit im Gebaren



GABRIEL VON HACKL KOPFSTUDIE
Rötelzeichnung. — Text oben





GABRIEL VON HACKL STUDIENKÖPFE

Kohlezeichnungen. — Text S. 322

der Beteiligten geradezu erheiternd; einerseits die beiden Krieger, die sich kraft ihres Soldatenrechts am fremden Herde so häuslich wie nur möglich eingerichtet haben, anderseits an der Türe die heimkehrende Hauswirtin mit ihrem Buben, welche die Überraschung über den »Besuch« und sein Gebaren kaum zu meistern weiß (Abb. S. 319). Das »Alarmsignal (Abb. S. 318), das den überhasteten Aufbruch solcher Art Gäste zur Folge hat, ertönt den Wirtsleuten wohl weniger schmerzlich als diesen. Die Bilder »Duell« und »Fechtunterricht« lassen die Jungen zwitschern wie die Alten sungen; sie wirken köstlich in ihrer naiven Frische.

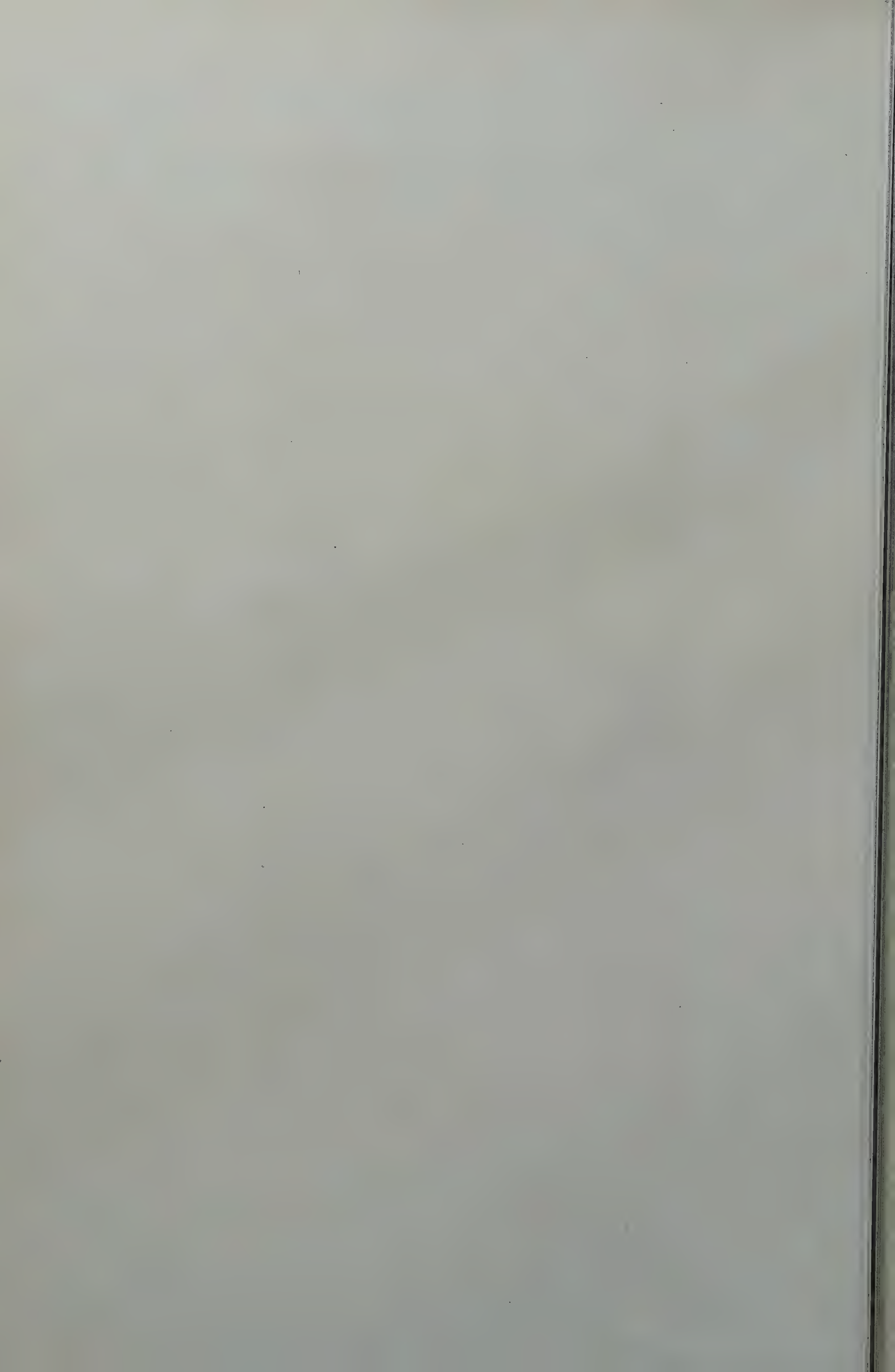
Üben die Jungen hier das Kriegshandwerk schon selbst, so werden sie in den prächtigen Stücken »Kriegserinnerungen« und »Der Büchsenmeister« voll Begeisterung in dasselbe eingeweiht. Großes Interesse zeigt auch der Kleine des Bildes »Einquartierung« für die mörderischen Waffen des kriegerischen Gastes. Immer wieder von neuem frisch und reizvoll sind doch diese Variationen über das gleiche Thema! In das Gemälde »Der Pflegling« ist warmes Mitleid zu dem schlafenden, verwundeten Offizier hineingemalt. Und mit packender Herzlichkeit ist in der Komposition »Auf Urlaub« echte Mutterfreude an dem schmucken Soldatensohn Licht und Farbe geworden (Abb. S. 321). Zu einem hervorragenden höfisch-militärischem Stücke großen Stils, voller charakteristischer Details und feinsinniger Nuancen ist die Tafel des Hofmuseums zu Wien: »Kronprinz Joseph im Invalidenhause« geworden. Dieses Bild nicht weniger als alle vorhergenannten lassen Hackl als einen in der militärischen Kostümkunde genauest unterrichteten und gewissenhaft verarbeitenden Künstler unschwer erkennen. Mit den erwähnten ist übrigens der Reichtum an Hackls Soldaten-Genrebildern keineswegs erschöpft. In einer ganzen Anzahl weiterer Bilder, wovon wir nur noch »Kriegers Morgentoilette«, »Die beiden Invaliden«, »Alte Kriegskameraden« kurz nennen, sind immer wieder neue malerische Episoden aus dem Soldatenleben herausgeholt und reizvoll festgehalten.

Selbstverständlich hat sich Hackls Genremalerei auf das soldatische Stoffgebiet nicht beschränkt. Ein warmes Herz und ein reiches Gemüt sprudeln aus den glänzend beobachteten, psychologisch feinen Familienszenen: »Nach Verdienst«, »Heimkehr der Mutter«, »Im Hühnerstall«. Kindesfreud und Kindesleid schildern in lebhafter Natürlichkeit die beiden Stücke »Vorbereitung zum Feste« (Abb. S. 320) und »Die Sträflinge vor dem Herrn Inspektor«. Sehr gern gab unser Maler der Liebe zur Naturwissenschaft bildlich Ausdruck. Seine



Text S. 322

GABRIEL VON HACKL
DES KÜNSTLERS TOCHTER





BALTHASAR SCHMITT — MATER DOLOROSA

An einem Pfeiler der St. Bennokirche in München

Komposition »Der Naturforscher« versenkt sich recht intim in dieses Fach (Abb. S. 317). Ein Meisterstück psychologischer, physiognomischer Vertiefung ist »Der Reiseprediger«, ein Bild, das uns die exaltierten Seelenzustände einer Pietistenversammlung sprechendst offenbart. Die verschieden differenzierten Wirkungen der Macht der Töne auf Musikalische und Unmusikalische gibt uns meisterlich die gemalte Rokokophantasie: »Das Wunderkind«. Man wäre geneigt anzunehmen, daß der vierjährige Mozart hier seine eminente frühreife, musikalische Begabung betätigte. In Wirklichkeit war das junge Geigenwunder aber ein kleiner Oehler aus dieser unserem Maler persönlich nahestehenden bekannten Musikerfamilie, der Hackl darauf brachte, diese liebenswürdige und vornehme Genrekomposition zu schaffen (Abb. S. 322).

Was wir hier im Vorhergehenden freudig und voller Andacht miteinander genossen, waren herrliche Blumen aus dem Wundergarten Gabriel von Hacklscher Kunst, bald zum Himmel emporstrebende Sonnenblumen und Pfingstrosen, dann wieder Veilchen, Vergißmeinnicht, Stiefmütterchen, Lilien, Heckenröslein. Und wie harmonisch flimmerten ihre Farben! und wie erquickte uns balsamischer Duft! Ein warmes Herz, ein tiefes Gemüt, eine reiche Phantasie, einen feinsinnigen Geist muß der Gärtner aller dieser Blumenbeete gehabt haben! Alle diese Blüten sind frei von Dornen und schleichendem Gift. Mit Befriedigung kann der Meister auf seine Schöpfungen blicken, deren erstaunliche Fülle um so mehr Bewunderung einflößt, als doch ein gut Teil seiner Kraft im Lehrberufe aufging. Er gehört zu jenen Männern, deren geistige Quellen um so reichlicher sprudeln, je mehr sie verausgaben.

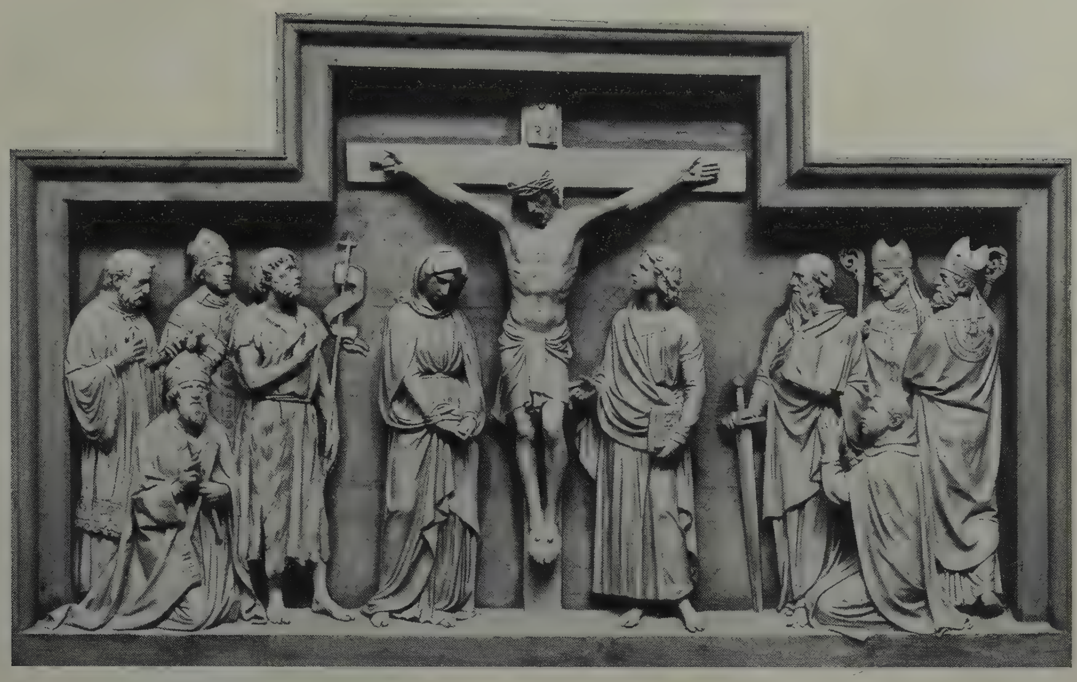
Möge dem Jubilar, der in diesem Frühling auf sieben Jahrzehnte eines arbeitsamen Lebens zurückblickte, noch ein goldener Lebensabend beschieden sein! Möge er noch lange in dem Garten seiner Lehrtätigkeit fruchtbaren Samen streuen, der reiche Blüten treibe, mögen ihm aber trotzdem noch im Garten eigener Kunstübung zur Freude der Mitwelt und Nachwelt köstliche Blumen entsprießen!

LAMBERT PIEDBOEUF

LAMBERT PIEDBOEUF

Von Dr. FR. KAUFMANN

Nicht nur die gelehrte Zunft ist die einzige Bildungsstätte für Wissenschaft und auch der Kunst-Akademie eignet nicht ein unumgängliches Monopol der Hervorbringung guter Künstler. Neben den normalen Wegen führen auch kühne und steile Eigenpfade zur Höhe echter Wissenschaft und wahrer Kunst. Mehr als alle Schule bedeutet die gottbegnadigte Anlage, die in der eigenen Brust Maß und Regel edelsten Schaffens findet. Wie die mittelalterlichen Bauhütten unserer Dome unter



LAMBERT PIEDBOEUF (AACHEN) KREUZIGUNGSGRUPPE MIT HEILIGEN
In Sandstein ausgeführt für ein Grabdenkmal. — Text unten

den Gesellen oft große Künstler heranbildeten, so besitzt auch unsere Zeit, die freilich allzusehr unter der starren Regel und Bewertung der Schule steht, noch mitunter solche Ausnahmsmenschen, die sich aus sich selbst herausarbeiten und die aus dem geschickten Handwerker ohne die lange Lehrschule ordnungsmäßiger, akademischer Heranbildung zu Künstlern sich entwickeln.

Wer Lambert Piedboeufs Lehrgang darlegen wollte, wird vergeblich nach einem schulplanmäßig sich entwickelnden Lehr- und Wanderleben ausschauen.

Im Schatten der Aachener Dombauhütte, die nun nach den Stürmen der französischen Revolution schon fast 80 Jahre lang den alten Karolingischen Wunderbau bearbeitet, hat der am 3. Februar 1863 in Aachen Geborene seine Schule durchgemacht, und wenn einer als sein Lehrer genannt werden soll, so will ich den tüchtigen Dombildhauer Götting nennen, dessen Werke namentlich den hochstrebenden gotischen Chor des alten Münsters zieren. Piedboeuf verdankt, was er sich errungen hat, neben den Traditionen der Dombauhütte sich selbst und seiner feinfühlenden, echten Künstlerseele, seinem angeborenen Gefühl für das Schöne, seinem religiösen Empfinden und seiner gewandten Gestaltungskraft.

Als schönste Probe seines Versenkens in die mittelalterliche Kunst bringen wir eine Holzfigur »Maria Magdalena mit dem Salbgefäß«, die der Künstler für die Kirche zu Hunshoven im Kreise Geilenkirchen geschaffen hat (Abb. S. 330). Es ist keine sklavische Reproduktion alter Vorbilder, wodurch der christlichen Kunst nicht gedient wird, aber der Geist der Alten erfüllt die edle Figur. Der allen Werken Piedboeufs eigene Liebreiz — ohne weichliche Sentimentalität — atmet auch aus dieser feinen Frauengestalt.

Als treffliche Probe eines Gruppenbildes zeigen wir das Grabdenkmal für die Pfarrgeistlichkeit der St. Paulskirche in Aachen, (in Sandstein ausgeführt), das den Campo Santo des Aachener Friedhofes schmückt (Abb. S. 327). Um die religiös tief empfundene Kreuzigungsgruppe sammeln sich zu beiden Seiten die in der Pfarrkirche besonders verehrten Heiligen. Die Behandlung der Köpfe und Hände, die gut stilisierten Gewänder und die ruhige, ernst feierliche Art der Aufteilung und Gruppierung der Heiligen verdienen volles Lob. Bei aller Zartheit sind doch alle Figuren von männlicher Kraft erfüllt.

Eine in Marmor ausgeführte Pietà für Gelsenkirchen in Westfalen zeigt in der Art der Behandlung des toten Körpers des Heilandes hohe Vollendung (Abb. S. 329). Der Typus des Madonnenkopfes ist voll herber Schönheit, die grünlich durchkomponierte Gewandung der Gottesmutter ist fließend in edelsten Linien. Dabei zeigt auch dieses Werk eine tiefe religiöse Ergriffenheit.

Für die Herz-Jesu-Kirche zu Aachen hat Piedboeuf die ernstfeierliche Königin Maria geschaffen, die ihr Kind auf dem Schoße trägt (Abb. im Einschaltbl. nach S. 332). Man findet in der Behandlung der Madonna Anklänge an Beuron, während das Kind Jesus in seiner Haltung und in seinen Zügen durchaus dem Archaismus ferne steht und voll natürlicher Anmut und Lieblichkeit ist.

Das letzte große Werk Piedboeufs, das für die St. Adalbertskirche in Aachen bestimmt ist und dessen Idee ich dem Künstler angab, sucht eine Lösung des schwierigen Herz-Jesu-Problems (Abb. s. nebenan). Die Schriftworte: »Tag und Nacht strecke ich meine Hände aus nach dem Volke, das mir widerstrebt«, gaben den Anhalt für die ganze Auffassung der fast drei Meter großen Heilandsfigur. Das ernste majestätische Antlitz und die erhobenen Arme sprechen die Worte des Vorwurfs, das Haupt ist mit der Leidenskrone geschmückt die Hände mit den Wundmalen. Der Herr, als der große Opferpriester der Menschheit, ist bekleidet mit Albe, Schultertuch, Stola und Kasel. Aus der Mandorla schreitet er gleichsam dem Beschauer entgegen. Aus den Himmelswolken schauen zwei ernste, traurig blickende Engelköpfe auf den Weltheiland. Die Ausführung des Werkes vollzieht sich in weißem Marmor, der zart getönt werden soll. Durch Würde und Ernst zeichnet sich dieser Versuch eines Herz-Jesu-Bildes vorteilhaft aus gegenüber den oft so weichlich-sentimentalen Bildern, die diesen schwierigen Gegenstand behandeln. Daß der Meißel Piedboeufs auch andere Gegenstände behandeln kann als religiöse Werke, soll u. a. die auf S. 332 abgebildete hübsche Porträtgruppe erweisen, die für die Familie eines Aachener Fabrikanten gemacht wurde. Die Natürlichkeit der Haltung, die naive kindliche Unschuld der Köpfchen, die flotte, ungezwungene Art der Behandlung der Gewandung beweisen auch hier die glückliche Art, mit der Piedboeuf seine Aufgabe ergreift und zu gestalten versteht.

Mögen diese Zeilen dazu beitragen, dem Künstler neue Freunde zu gewinnen!



LAMBERT PIEDBOEUF — HERZ JESU
Für die St. Adalbertskirche in Aachen. — Text nebenan

MARIA ELLENRIEDER

Von OSCAR GEHRIG

(Fortsetzung)

Maria Ellenrieders Sehnen stand seit langem schon nach den italischen Landen, nach italischer Kunst. Im Jahre 1822 erst — sie zählte schon 31 Lebensjahre — sollte ihr Wunsch, nach Rom zu ziehen, in Erfüllung gehen, und so reiste sie von Konstanz aus in die ewige Stadt, wo sie bald mit dem Romantikerkreis um Overbeck in Berührung trat. Der Anschluß an die Nazarener sowohl wie die unmittelbare Nähe und das Studium der großen Maler der Früh- und Hochrenaissance hatten einen durchgreifenden Wandel in ihrer Kunstauffassung und Vortragsweise zur Folge. War es unter den Lebenden vorab Overbeck, der sie durch seine

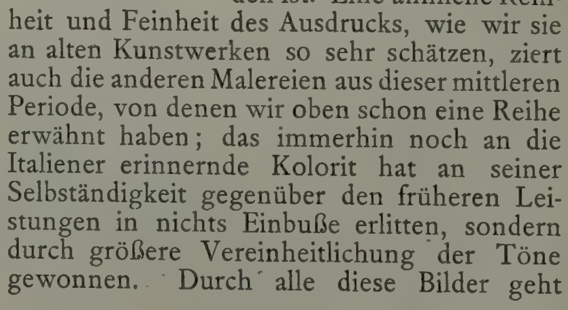
fromme Meisterschaft begeisterte und an dessen Kompositionen sie sich bildete, so entsprachen ihrem edlen Frauenempfinden unter den Werken der alten Meister am ehesten Raffaels Madonnendarstellungen, und zwar derart, daß sie bald »Overbeck in edler Formbildung, in der milden Glut ihres leuchtenden Kolorits und in der Reinheit und fraulichen Tiefe der Empfindung übertraf«. Ja die Weichheit, Fülle und der Reiz ihrer Töne schien in ihrer zweiten Periode, die wir mit dem römischen und auch florentinischen Aufenthalte (1822—26) beginnen lassen wollen, alles Damalige an deutscher Kunst zu übertreffen, zumal, wenn wir an farbige Trockenheit Cornelianischer Kunst — es handelt sich hier aber um Fresken — denken und diese mit der an die »satte Inkarnation und Farbenharmonie der venezianischen Koloristen« gemahnende, jedoch noch durchaus selbständige Malweise Ellenrieders vergleichen. Freilich muß auch gesagt werden, daß sie bei ihrem Bestreben, möglichste Tonsattheit und -Glut zu erreichen, über die Einzelvorstellung des oder der betreffenden Tonvaleurs nicht immer zur vollständig einheitlichen Bindung der Lokalfarben unter sich in dem Maße gelangt, wie wir dies gerade auf den harmonischen Bildern der Alten studieren können. Als erste bedeutende Frucht ihres italienischen Aufenthaltes vollendete die Künstlerin 1824 eine lebensgroße »Madonna«, die mit dem Kinde an der Hand aus dem Himmel heraustritt. Diese Darstellung der von der Himmelsglorie bestrahlten Mutter zeigt schon bei edler Formenstrenge und voller Glut des Kolorits die ganze Hoheit und Reinheit der sich von nun ab steigernden Künstlerschaft der Malerin; der Einfluß von Raffaels »Madonna da Foligno« scheint hier unverkennbar zu sein. Bemerkenswert ist außerdem das auf dieser Schöpfung leise anhebende Helldunkel neben der ungemein frischen und kräftigen Karnation. Das Bild, das sich jetzt in Karlsruhe befindet, blieb damals unverkauft, da sich die Künstlerin nicht von ihm zu trennen vermochte; wie Pecht mitteilt, habe sie für Stuttgart eine Kopie danach gemalt. Nach ihrer Rückkehr in die Heimat am Bodensee hatte sie bald eine Reihe größerer Aufträge zu erledigen. So zunächst 1827 ein Hauptaltarbild für die von Friedrich Weinbrenner erbaute katholische Stadtkirche zu Karlsruhe; das Thema »Die Steinigung des heiligen Stephanus« war durch den Kirchenpatron gegeben. Dieses in seinen Ausmaßen beträchtlich große Werk, zu dem sich der Karton im Wessenbergmuseum in Konstanz befindet, zeigt recht deutlich, wie die kraftvolle Frauennatur die Kunst, vor allem des frühen Raffael (Perugino dürfte man hier vielleicht nicht vergessen, sogar neben Angelicos Tafelbildern), in sich verarbeitet hat, wie sie imstande war, eine so figurenreiche Komposition in ihren Teilen klar auseinanderzuhalten unter genauer Berücksichtigung der gegebenen Bildfläche, zumal es sich hier um etwa 20 große, im Vordergrunde agierende Personen handelt, in deren Mitte der zu Tode getroffene hl. Diakon sterbend ruht. Die Tat selbst ist geschehen, nun bemühen sich Freunde, die junge Kirche, liebevoll um den Getroffenen, der seine Seele auszuhauchen im Begriffe steht. Hier wollen wir gleich betonen, mit welch feinem, fraulichem Empfinden die Künstlerin als fruchtbaren Moment nicht etwa die Steinigung selbst für die Darstellung wählte, sondern im Sinne der religiösen Erbauung und der gottesdienstlichen Weihe das heilige Sterben des ersten Märtyrers



LAMBERT PIEDBOEUF — PIETÀ

In Gelsenkirchen. — Text S. 327

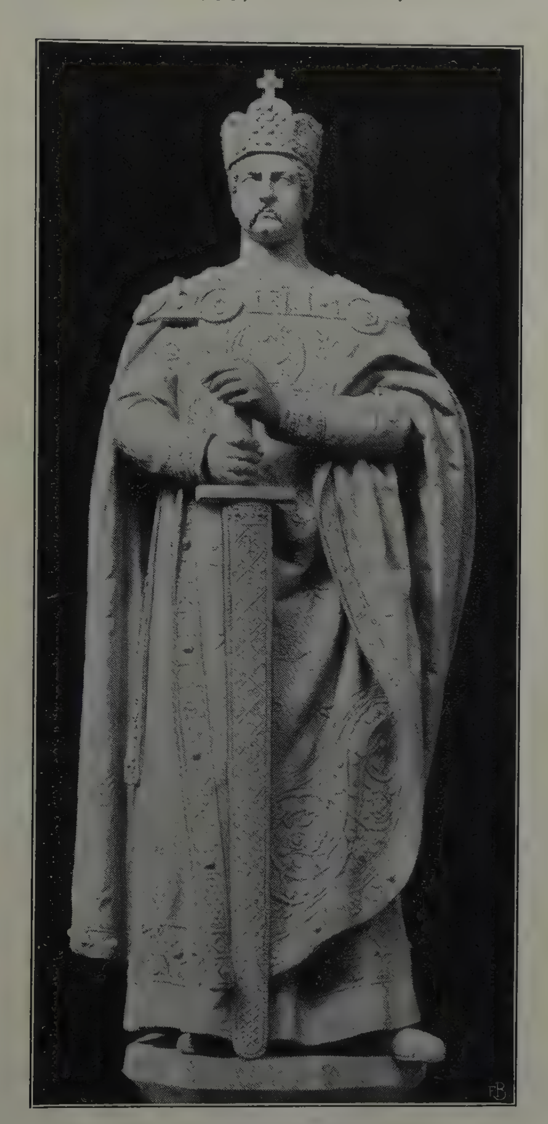
versinnbildete. Über der Hauptgruppe tut sich der Himmel auf, und in der Glorie erscheint, umgeben von Himmelschören, Christus in weißem Strahlengewande, dem Märtyrer die Krone aufzusetzen. — Voll lyrischen Gehaltes ist die ideale, italienisierende Landschaft, die in sich räumlich fein differenziert erscheint, nicht zuletzt durch in den Hintergrund tretende oder aus demselben hervorkommende Menschengruppen. Geschickt ist die zarte Überleitung vom irdischen zum himmlischen Firmamente. Ein selten zarter Schmelz der Farbe liegt über dem Ganzen. Leider büßt dies große Bild an seinem Platze dadurch viel ein, daß man in späterer Zeit auf dem Altar einen plumpen, knalligen Goldtabernakel aufgestellt hat derart, daß gerade die mittlere Hauptperson, der Heilige zum großen Teile verdeckt, überschnitten wird, zumal den Tabernakel bisweilen noch eine buntgescheckte Gipsfigur gewöhnlichster Sorte als unvermittelte Zutat krönt; auch heute im 20. Jahrhundert noch setzt man geschmackloserweise in repräsentativen Kirchen Katalogware unmittelbar neben Kunstwerke. Mit dem »Hl. Stephan« und einem weiteren Altarbilde aus der gleichen Zeit für die Kirche in Ortenberg bei Offenburg, die »Himmelfahrt Christi« darstellend, dürfte die Künstlerin einen Höhepunkt in ihrem kompositionellen wie malerischen Schaffen erreicht haben. Ihre künstlerische Sicherheit, mit der sie spielend auch alle für sie in Frage kommenden Techniken beherrschte, geht auch in den folgenden Jahren aus den vielen kleineren Bildern religiösen Inhalts, so aus den Madonnen- und Heiligendarstellungen — wir erwähnen z. B. einen »Hl. Bartholomäus«, einen »St. Antonius«, eine »Hl. Cäcilia«, den »zwölfjährigen Jesus«, »Jesus der Kinderfreund« (Spitalkirche Konstanz) oder den »Hl. Johannes Evangelista« (1826/27) und »Felicitas und ihre Söhne«, (die beiden letztgenannten Werke gingen in den Besitz der Königin von England über) — hervor ebenso wie aus einer Reihe geistvoller Porträts, von denen wir nur ein äußerst lebendiges, liebreizendes Selbstbildnis in Kreide aus dem Jahre 1827 (Kunsthalle Karlsruhe) anführen wollen. Infolge ihrer großen Produktivität und auf Grund ihrer anerkannten Leistungen erhielt Marie Ellenrieder im Jahre der Vollendung des »Hl. Stephanus« (1827) die goldene Medaille und zwei Jahre darauf wurde sie Hofmalerin. Anno 1834 malte sie zu jener ersten »Madonna mit dem Kinde in der Glorie« (1824) ein Pendant in der »Madonna im Rosenhag«, einem Bilde, das in gewissem Sinne noch eine Steigerung gegenüber der früheren Schöpfung zumal in psychologischer Hinsicht darstellt. Schilderte sie dort die jungfräuliche Reinheit und Heiligkeit der Himmelskönigin in ihrer Hoheit, so tritt hier »in ihrer vollendetsten Leistung voll tiefer Liebenswürdigkeit des Ausdrucks und reizend naiver Anmut in den Kindern, dem lichtvollen und harmonisch gesättigten Kolorit (das alles Frühere bei uns übertrifft) die Verklärung der Mutterwürde und -Liebe hervor«; so schreibt Fr. Pecht über dieses Werk, von dem er noch besonders bemerkt, daß es in Konstanz »fern von aller klassischen Kunst, von der es doch getränkt erscheint«, entstanden ist. Eine ähnliche Reinheit und Feinheit des Ausdrucks, wie wir sie an alten Kunstwerken so sehr schätzen, ziert auch die anderen Malereien aus dieser mittleren Periode, von denen wir oben schon eine Reihe erwähnt haben; das immerhin noch an die Italiener erinnernde Kolorit hat an seiner Selbständigkeit gegenüber den früheren Leistungen in nichts Einbuße erlitten, sondern durch größere Vereinheitlichung der Töne gewonnen. Durch alle diese Bilder geht



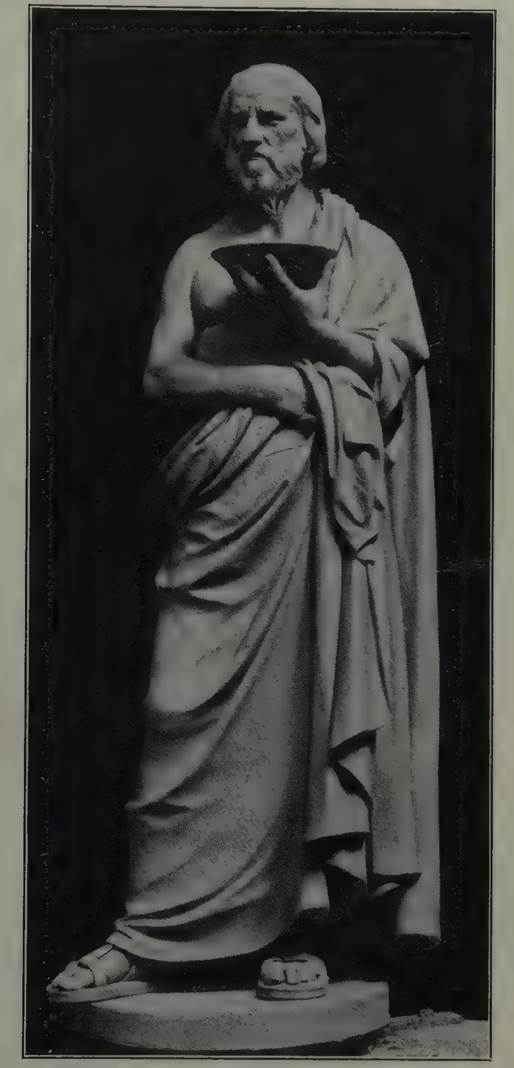


L. PIEDBOEUF HL. MAGDALENA
Eichenholz. — Text S. 327

naturgemäß ein Unterton, der besonders, was die Linienführung anlangt, etwas »fraulich Zartes und Süßes« hat. Denken wir nur an das entzückend stimmungsvolle Bildchen der Karlsruher Galerie »Maria schreibt das Magnifikat« (Abb. S. 333), das in Idee, Aufbau und Farbe gleich harmonisch gestaltet ist; und gerade in der Auffassung wie der Gestaltung des Motives selbst liegt so viel gefühlvoll deutsche Herzlichkeit und Intimität, daß man den künstlerischen Einfluß Italiens darüber vergessen muß und eher an ähnliche Motive unserer gemütvollen alten deutschen Schilderer des Marienlebens erinnert wird. Dem Bilde ist der biblische Text zugrunde gelegt: »Meine Seele erhebt den Herrn und mein Geist freuet sich Gottes.« (Lukas I. 46.) Noch eine für die Gedanken- und Schaffenswelt der Künstlerin, welcher die Kunst Berufsarbeit und Gottesdienst zugleich war, recht bezeichnende Schöpfung sei hier genannt, ihr »Goldenes Buch« (Konstanz, Wessenberghaus), eine Folge von etwa 25 bis 30 Aquarellen und Zeichnungen. Die fromme Malerin hielt strenge an dem Grundsatze fest, Sonn- und Feiertage nicht durch Arbeit zu entheiligen, weshalb sie an solchen Tagen nicht zu Stift und Pinsel griff. Nur wenn sie während des Gottesdienstes oder auf Grund der Predigt künstlerische Ideen empfing, zu diesen angeregt wurde, so zeichnete sie dieselben danach als ihre »goldenen Gedanken« in das »Goldene Buch«, wodurch sie den gottes-



KARL DER GROSSE



ÄSKULAP

Bronzestatuen von Lambert Piedboeuf



LAMBERT PIEDBOEUF PORTRÄTGRUPPE
Modell für Ausführung in Marmor. — Text S. 328

dienstlichen Gedankengang in sich wiederholte bei der künstlerischen Veräußerung und so zugleich auch die anscheinende Prinzipienverletzung durch die Sonntagsarbeit vor Gott und sich selber rechtfertigte. Einen Teil der hier gestalteten Ideen wiederholte sie später in ihren Tafelbildern, einige erlebten im Kupferstich weite Verbreitung, so vor allem ihr »Christkind, die Weltkugel haltend«.

(Schluß folgt)

DIE KUNSTAUSSTELLUNG IN PADERBORN

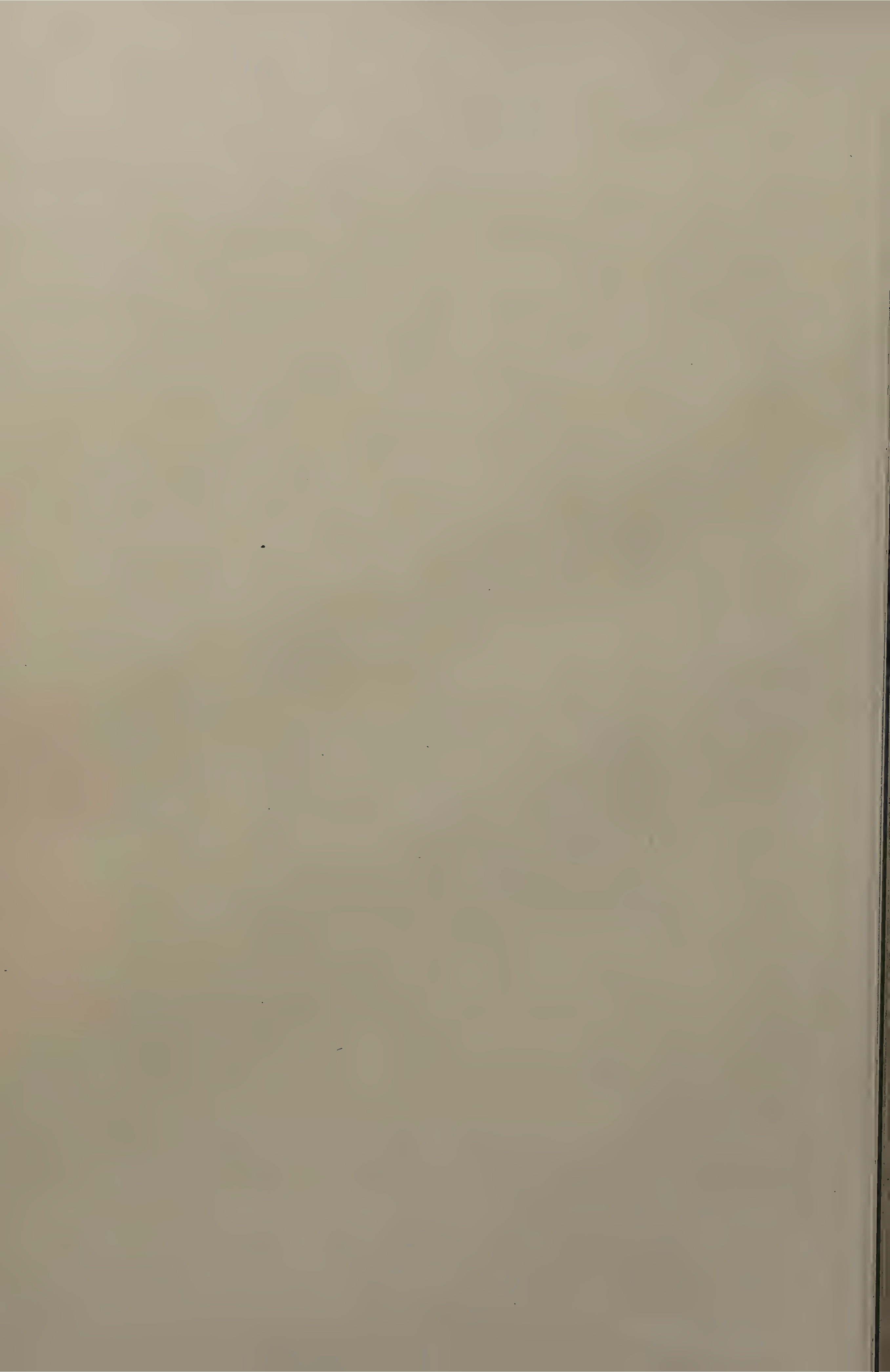
Von Dr. O. DOERING-Dachau

Die ehrwürdige Bischofsstadt beweist heuer, daß sie den Ansprüchen des modernen Lebens vollauf gerecht zu werden und dabei doch an den Überlieferungen alter Tüchtigkeit, die gerade an dieser Stätte allzeit so Hervorragendes vollbracht hat, festzuhalten versteht. Sie veranstaltet eine achtunggebietende Schau der in ihren Mauern betriebenen Gewerbe und verbindet damit eine Ausstellung von Malereien, Skulpturen, Architekturentwürfen und Erzeugnissen angewandter Kunst überwiegend neuzeitlicher Meister. Nur die letztere Veranstaltung geht uns hier an. Die über dieser Stadt waltende Stimmung hat verursacht, daß ihre Ausstellung vorwiegend eine solche von gesunder, dem christlichen Empfinden angemessener Kunst werden mußte, und daraus ergibt sich von selbst, daß man in diesen Räumen durchaus nichts findet, was den Charakter hypermoderner Afterkunst trüge oder auch nur entfernt geeignet wäre, irgendwie ärgerlich und anstößig zu wirken. Die Geister derartiger Kunst durften die Schwelle der Paderborner Ausstellung nicht überschreiten, und die Folge ist, daß der Beschauer den Eindruck eines ausschließlich nach den Gesichtspunkten der Vornehmheit und der Echtheit ins Werk gesetzten Unternehmens in angenehmer Erinnerung behält. — Auch die Gewerbeschau bietet nach der Richtung der christlichen Kunst etliches. Erwähnt sei eine Auswahl von Schnitzaltären, deren Qualität nicht über einen handwerksmäßigen Durchschnitt geht; vom Einflusse des modernen Kunstaufschwunges ist dabei wenig zu spüren; ungünstig wirken auch besonders die zu lebhaften Bemalungen und Vergoldungen. Von tüchtigem Können zeugen die Leistungen mehrerer Firmen, die sich mit der Anfertigung von Erzeugnissen der Buchbinderei, Lederarbeit, Schreinerei, Glaserei usw. beschäftigen, die für den kirchlichen Bedarf in Frage kommen. — In der Kunstausstellungshalle führt man Architektur, Bildnerei, Malerei und angewandte Kunst vor Augen, zum erheblich größten Teil Werke christlichen Inhaltes und kirchlicher Bestimmung. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in München ist dabei in ausgiebigster Weise beteiligt; wichtig ist auch die Sonderdarbietung des Lippischen Künstlerbundes; ein paar kleinere Sonderausstellungen werden weiterhin zu erwähnen sein. — Neben den Abteilungen für moderne Kunst bietet die Paderborner Ausstellung eine von rückblickender Art. Die hier aufgestellten Werke haben im wesentlichen historische Bedeutung; sie gelten der Erinnerung an Paderborns Vergangenheit. Demgemäß finden wir eine Anzahl von Darstellungen dortiger Baudenkmäler in Zuständen alter Zeit, ferner in Öl gemalte Porträts, auch Bildnisstiche in be-



LAMBERT PIEDBOEUF (AACHEN) MADONNA

Marmorgruppe



trächtlicher Zahl, dabei Schabkunstblätter, Liniensticheu.dgl. von Blotelingh, J.E. Haid, Tardieu, Chr. Weigel, Bodenehr, Edelinck und anderen namhaften Meistern. Viel Interesse erregen mehrere alte Drucke der Theodorianischen Bibliothek, darunter einer (ein Missale Benediktinum aus dem Kloster Abdinghof von 1498), der mit einem kolorierten Exemplar eines der überaus seltenen sogenannten Schrotblätter geziert ist. Dazu kommen aus verschiedenen Zeiten stammende Monstranzen, Rauchfässer, Kelche, Wasser- und Weinkännchen, große Leuchter, eine lebensgroße silberne Büste usf. Höchst wertvoll sind mehrere Gegenstände aus dem bischöflichen Palais, unter ihnen besonders ein silbernes Hausaltärchen mit einem Bernsteinkreuz, worauf ein elfenbeinerner Kruzifixus angebracht ist; die Arbeit stammt aus dem 17. Jahrhundert. Großes Interesse besitzen auch zahlreiche Stücke aus den Paderborner Kirchen; es sind sehr tüchtige kölnische, münstersche, paderbornische und namentlich augsburgische Arbeiten dabei. Der geschichtliche Wert überwiegt aber bei den meisten Gegenständen dieses »Alt-Paderborn« den künstlerischen nicht unerheblich. — Die bei weitem größere Abteilung moderner Kunst zeigt eine Auswahl vorzüglicher Werke der Profankunst. Ihre Zusammenstellung ist wohl geeignet, dem Publikum einer Stadt, welche seltener Gelegenheit zu bieten vermag, beste moderne Kunst kennen zu lernen, von ihrem Hochstande einen Begriff zu geben. Die Porträtkunst vertreten u. a. in hervorragender Weise R. Schuster-Woldan, Reusing, Hans Unger mit einem herrlich warmtonigen, flächigen Damenbildnis; Schmurr mit dem schon öfter gezeigten Porträt eines stehenden jungen Mannes in schwarzem Mantel. Ein treffliches Manöverbild von Rocholl, ein virtuos gemalter Kosak von Holmberg, Landschaften von Canal und anderen mögen weiter als Beispiele für die Qualität dieser Abteilung hervorgehoben sein. Erwähne ich noch, daß u. a. auch F. Halberg-Kraus, Arthur Kampf, M. Liebermann, W. Püttner, L. Schönchen, O. Strützel durch charakteristische Werke vertreten sind, und daß eine Reihe trefflicher Künstler in interessanter Weise dartut, was man in Paderborn selbst zu leisten vermag, so dürfte die Bedeutung dieser Gruppe hinlänglich klar sein. — Recht fein und interessant sind die kunstgewerblichen Entwürfe; ich nenne von ihnen die durch schöne Farben und Glasuren hervorragenden Keramiken von Bernh. Hoetger-Darmstadt, die gestickten Kissen usw. von Dora Weihe. Die Paderborner Goldschmiedefirmen Hermann Cassau Wwe. und Jos. Fuchs wetteifern in der Schaustellung ihrer Erzeugnisse. Die letztere zeigt u. a. eine Monstranz von vergoldetem Silber mit Filigranschmuck; eine andere mit kleinen silbernen Figürchen von Engeln und Heiligen; den Stab des hochw. Herrn Bischofs Dr. Schulte; eine Monstranz mit schönen Emaillen, am Fuße mit in Stichelarbeit gefertigten Szenen; eine Nachbildung des Soester Nestorkelches. Neben diesen prunkvollen Gegenständen älteren Stiles zeigen sich auch mehrere modern einfache, deren Wirkung wesentlich auf der Ruhe und dem Zweckbewußtsein der Linien und der unbeeinflußten natürlichen Schönheit des Metalls beruht, Leuchter, Hostiendosen u. dgl. m. Die Firma H. Cassau bringt das in massivem

MARIA ELLENRIEDER MAGNIFICAT
Mit Erlaubnis von Dr. J. A. Beringer in Mannheim. — Text S. 331.



WILHELM IMMENKAMP DIE TRÖSTERIN DER BETRÜBTEN

Wandgemälde in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen a. d. Ruhr.
Vgl. über W. Immenkamp den VII. Jahrgang, S. 224—237.

WILHELM IMMENKAMP MARIÄ GEBURT

Wandgemälde in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen a. d. Ruhr.



WILHELM IMMENKAMP MARIÄ TEMPELGANG
Wandgemälde in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen a. d. Ruhr.

Golde gearbeitete Pektorale nebst Kette des hochw. Herrn Weihbischofs Dr. Hähling von Lanzenauer. Es ist reich geschmückt mit Email, Filigran und Amethysten, Rubinen und Brillanten; dazu Monstranzen, Kelche, Ciborien, Rauchfässer, alles ausschließlich mit der Hand gearbeitet und von gediegener Wirkung.

Vom verstorbenen Paderborner Diözesanbaumeister Geh.-Rat Güldenpfennig sieht man Entwürfe für Kirchen, Brunnen, Grabdenkmäler u. a. dgl., ferner seine Konkurrenzentwürfe für das Reichstagsgebäude und einen Atriumsbau am Aachener Münster, Darstellungen seiner Restaurierung des Paderborner Domes usw., ferner Zeichnungen für Ausmalungen dekorativer Art, durchweg kräftig gedachte Werke, denen tiefes Studium der alten Vorbilder zugrunde liegt.

Der Lippische Künstlerbund zeigt ein frisches Schaffen auf gesunden Bahnen neuzeitlicher Malerei und Plastik. Die letztere vertritt u. a. H. Bornemann, R. Hölbe, M. Hasse, K. Retzlaff, von dem mehrere Plaketten besonders interessieren. Bei der Malerei überwiegt die Landschaft; einzelne Namen herauszugreifen muß ich mir leider versagen. Nicht vergessen sei, daß die Gruppe auch mehrere Graphiker zu den ihren zählt, sowie daß auch eine begabte Vertreterin der angewandten Künste, M. Lohmeyer, nicht fehlt. — Eine Sonderausstellung veranstaltete der Münchener Maler Phil. Schumacher mit seinen 49 Aquarellen, in welchen er das Leben Mariä feiert. Die im Verlage der Allgemeinen Verlagsgesellschaft zu München in einem schönen Buche veröffentlichten Bilder sind reich an Tiefe der Empfindung, innig in der Auffassung, edel gezeichnet und gefärbt.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat sechs Räume mit Malereien, Zeichnungen, Plastiken und Architekturentwürfen gefüllt und gibt mit ihrer Darbietung der gesamten Paderborner Kunstausstellung das Gepräge. Sie zeigt, wie die bewährten Kräfte ruhmreicher Künstler die Zwecke der christlichen Kunst zu fördern bereit sind. Ständig bestrebt sich außerdem die Gesellschaft, neue Talente zu entdecken und heranzuziehen, ihre Leistungen bekannt zu machen, ihnen Aufgaben zu stellen, deren Lösung dazu hilft, die christliche Kunst unserer Tage zu heben und zu beleben. Von den Erfolgen der Deutschen Gesellschaft gibt die Paderborner Veranstaltung glänzendes Zeugnis. Die ausgestellten Architekturen sind u. a. Stadt- und Landkirchen von Ludwig Schneider, Franz Baumann, O. O. Kurz, der es mit ausgezeichneter Meisterschaft versteht, seine Kompositionen dem Charakter des Ortes und der gegebenen Situation anzupassen, in schlichter Natürlichkeit zu schaffen



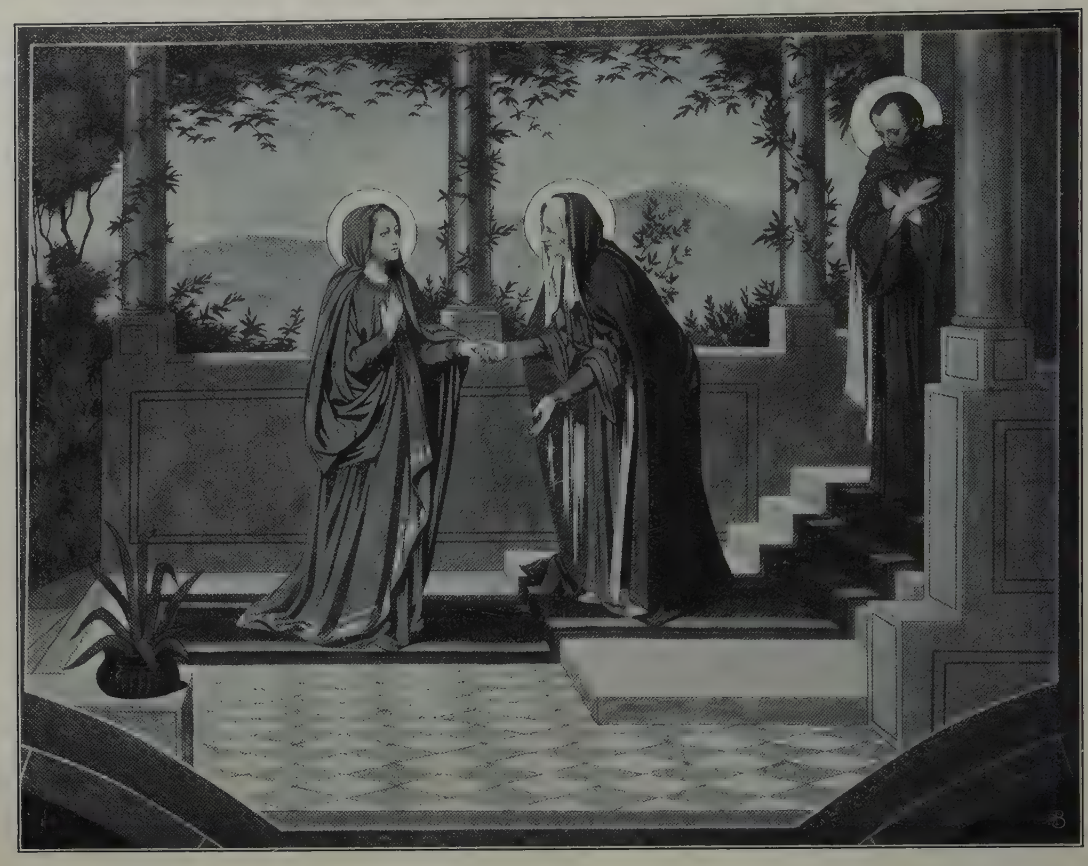
WILHELM IMMENKAMP MARIÄ VERKÜNDIGUNG
Wandgemälde in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen a. d. Ruhr.

und gerade dadurch monumentale Wirkungen zu erzielen. Ähnliches darf man von Schurr sagen, der seine Vielseitigkeit durch Nebeneinanderstellung seines Wallbergkirchleins, der stattlichen, für Haidhausen bestimmten neuen St. Wolfgangskirche, der Münchener Kirche zu St. Joseph usw., beweist. Von Baurat Dr. H. Grässel sieht man seine Aussegnungshallen verschiedener Münchener Friedhöfe, von Prof. Dr. G. von Hauberrisser seine St. Paulskirche, von Prof. Heinrich Frhr. von Schmidt seine Münchener Maximilianskirche; von Prof. F. Rank und Friedr. Frhr. von Schmidt Entwürfe für kleinere Kirchen. Prof. R. Berndl zeigt seine vielseitig interessanten Neubauten in São Paulo in Brasilien. Eine Kollektion von Kirchenentwürfen stammt von E. Endler-Köln. Vom gleichen Künstler ist auch das ansprechend gezeichnete, trefflich in das Stadtbild passende Geschäftshaus des Bonifatiusvereins in Paderborn. Mehrere der auf Veranlassung der Deutschen Gesellschaft entstandenen architektonischen Wettbewerb-Entwürfe vervollständigen diese Gruppe in bedeutsamer Weise. Daß bei solchen Gelegenheiten auch interessante Probleme der dekorativen Kunst gelöst werden, zeigt u. a. die Ausschmückung der Apsis der katholischen Pfarrkirche zu Schweinfurt (von J. Angermair-München entworfen), wo die Wand- und Glasmalerei sich mit der Plastik zu Erfolgen von interessantester Art verbündet haben. Andere dekorative Arbeiten schließen sich würdig an; auch der kleine Maßstab läßt die monumentale Wirkung der ausgestellten Arbeiten wenigstens ahnen; was sie vollkommen zur Genüge zeigen, ist die Großzügigkeit der Linien und die kraftvolle Verteilung der Farben. Das gilt u. a. von X. Dietrichs Kuppelgemälde für die Kirche von Immenstadt, welches im vollständigen Entwurfe sowie in zwei Einzelheiten vorgeführt wird; es besitzt nicht mehr Abhängigkeit von den Vorbildern aus der Barockzeit, als durch die Natur der Aufgabe von selbst bedingt wird, und hält sich dabei durchaus selbständig und neuzeitlich in Empfindung und Durchführung. Kräftige Wirkung tun auch F. Hofstötters reichlich mit figuralen Elementen belebte Entwürfe für Kirchenausmalungen zu Landau und Weiden. Bei J. Guntermanns figurenreichem Friese für die Aussegnungshalle des Münchener Östlichen Friedhofes kommt, so



WILHELM IMMENKAMP MARIÄ VERMÄHLUNG
Wandgemälde in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen a. d. Ruhr.

oft man seine Komposition auf sich wirken läßt, immer wieder die Bewunderung für das Talent dieses Künstlers zum Bewußtsein. Eindrucksvoll ist auch die Zeichnung für eine Apsismalerei von G. Winkler und der farbige Karton zu einem für Mosaik bestimmten thronenden Christus von Huber-Feldkirch. Endlich erhält diese Gruppe einen herrlichen Abschluß durch mehrere Fresken- und Mosaikentwürfe von Feuerstein. In der großen Sonderkollektion von Arbeiten dieses Meisters, welche im vorigen Jahre zu den größten Anziehungspunkten des Münchener Glaspalastes gehörte, waren auch diese Stücke bereits ausgestellt. Es sind die Gruppen Kaiser St. Heinrich II., Kunigunde und Wolfgang, St. Adelheid und Hedwig, St. Bruno und Norbert, St. Wunibald, Willibald und Walburga. Damals traten diese Werke aus der ganzen Fülle des Schönen nicht so hervor, halfen mehr zum allgemeinen großartigen Eindrucke beitragen; jetzt in Paderborn gewinnt der Beschauer erst das rechte Urteil über die Erhabenheit dieser Gestalten, die in ihren künstlerischen Eigenschaften überhaupt, zumal aber in den dekorativen, zum Bedeutendsten gehören, was die moderne christliche Kunst aufzuweisen vermag. Freilich stellen sich neben diesem Werke ein paar andere — Tafelgemälde —, welche der Paderborner Ausstellung eine fast noch größere Wirkung sichern. Das sind Leo Sambergers »Isaias« und »Ezechiel« sowie dessen bekannte Halbfigur des in scharfem Profil nach links blickenden Heilandes. Wenn man jene beiden grandiosen Prophetengestalten anschaut und von ihrer Majestät, der Ruhe ihrer Linien, der Erhabenheit ihrer Charakterschilderung überwältigt ist, fragt man sich vergeblich, wie es möglich war, daß diese Schöpfungen vor nur einem Vierteljahrhundert kaum beachtet, ja mit Achselzucken abgetan werden konnten. Seit Dürer, Michelangelo und Cornelius hat kein Künstler die ungeheure Größe solcher Persönlichkeiten mit derart überzeugender Kraft und Meisterschaft zu schildern gewußt als Samberger, dieser Verkünder des ewigen Gedankens, der aus den Formen der Vergänglichkeit zum Sinne des Menschen spricht. In der gesamten



WILHELM IMMENKAMP MARIÄ HEIMSUCHUNG
Wandgemälde in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen a. d. Ruhr.

Malerei unserer Zeit steht dieser Meister obenan; was Wunder, daß auch die Gruppe der Gemälde auf der Paderborner Ausstellung nichts Höheres zu bieten vermag. Und dabei — wieviel Schönes und Bedeutendes ist dort noch zu finden!

(Schluß folgt)

AUSSTELLUNG DES ALBRECHT DÜRER-VEREINS

Vor etwa 28 Jahren haben sich einige Kunststudierende an der Münchener Akademie zu einem Vereine zusammengeschlossen, welcher sich die Pflege der Kunst durch Komponierabende, Studium christlicher Meister und Beschaffung von Werken christlicher Kunst und Wissenschaft zur Aufgabe gemacht hat. Die eifrige Durchführung dieses Arbeitsprogramms ist für die Entwicklung der christlichen Kunst innerhalb der letzten zwei Dezennien von größter Bedeutung geworden. Es wurde dadurch einesteils eine triebkräftige Wurzel geschaffen, aus welcher die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hervorsprossen konnte, und andernteils ein Nährboden bereitet, aus welchem diese Gesellschaft immer aufs neue künstlerische Kräfte zu ziehen vermag.

Bisher hat sich die Tätigkeit des Albrecht Dürer-Vereins meist still, innerhalb der Vereinsgrenzen abgespielt. Nur diese Zeitschrift und der »Pionier« veröffentlichten des öfteren Arbeiten, welche erfreuliche Früchte der Komponierabende waren, auch sah man nicht selten auf Ausstellungen Werke, als deren Urheber sich bei näherem Nachforschen junge Mitglieder dieses Vereins entpuppten, korporativ ist jedoch der Verein bislang noch nie mit Arbeiten an die Öffentlichkeit getreten. Im Ausstellungsraum der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, stellt er sich nun zum ersten Male geschlossen mit einer Anzahl Werke der Öffentlichkeit vor. Freunde der christlichen Kunst und namentlich die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst werden an dieser Ausstellung nicht achtlos vorübergehen können, denn in ihr ruhen Hoffnungen für die Zukunft der christlichen Kunst im allgemeinen und für jene der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst im besonderen.

Die Ausstellung vereinigt in sich fertige Arbeiten mit Skizzen und Studien und neben religiösen Themen gibt sie auch profanen Raum. Will sie doch nicht bloß mit dem Grad der künstlerischen Reife, sondern auch mit dem Werdegang der christlichen Kunststudierenden vertraut machen. So erklärt es sich ganz von selbst, daß die Ausstellung nicht auf die großen, sicher gezeichneten Kartons, auf die stimmungsvollen Bilder »Christus an der Geißelsäule« und »Jesus am Ölberg«, auf die dekorativen, schön komponierten kirchlichen Freskenentwürfe von Josef Wagenbrenner, auf den voll feierlicher Würde in den dämmernden Morgen gestellten »Johannes den Täufer« von Hans Hilber, auf die großen, eine gute, natürliche Formenbehandlung zeigenden Plastiken »Madonna mit Kind« von Hans Sertl, »Madonna mit Jesus und Johannes« und »Schmerzens-



WILHELM IMMENKAMP MARIÄ KRÖNUNG
Wandgemälde in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen a. d. Ruhr.

mann« von Scheiber, auf die reizvolle, malerische Krippe von Unterpieringer, auf die empfindungsreichen Reliefs »Antlitz Christi« von Angelo Negretti und »Hl. Magdalena« von Karl Kuolt, auf den monumentalen Grabmalentwurf von Wilhelm Göhring beschränkt bleiben konnte, sondern auch Studienköpfe — klar und ausdrucksvoll gezeichnet von Bergenthal und Wagner und lebendig modelliert von Muggenhöfer —, Ideenskizzen für die Bekrönung eines Krankenhausportals, für einen Wandbrunnen u. dergl., Themen, welche aus Anlaß der von Professoren geleiteten Komponierabende des Vereins bearbeitet wurden, und Landschaften von Herzog und Nyfeler umfaßt. Ein »Ruhe« betiteltes Aquarell von dem letztgenannten Künstler führt den Beschauer in die Abendstille eines einsamen Gebirgsfriedhofes. Hinter den in blaue Tinten getauchten schneeigen Firnen versinkt die Sonne mit leuchtendem Schein und traulicher Frieden umfängt die schlichten hölzernen Grabkreuze. Ein solch tiefes Verstehen der Natur und ein solch starkes Ausdrucksvermögen ihrer intimen Stimmungen ist auch für den christlichen Künstler von nicht geringem Wert. Nur so ist es ihm möglich, bei religiösen Kompositionen im Bedarfsfalle wirkungsvolle landschaftliche Staffagen zu schaffen. Es handelt sich bei diesen jungen Künstlern zunächst ja darum, sich die solide technische Grundlage zu erwerben, auf welcher sie dann selbständig aufbauen können. Darum wird man auch nicht ohne Freude bei den Kartons von Wagenbrenner und den Studienköpfen von Bergenthal und Wagner erkennen, daß die jungen Künstler mit viel Erfolg den Unterricht ihres Lehrers Feuerstein, dessen Zeichentüchtigkeit bekanntlich in hohem Ansehen steht, genossen haben. Übrigens verraten verschiedene Werke, daß sich bereits eigene Schwingen zum Fluge regen. Besonders einer sucht ungestüm einen eigenen Weg — Ludwig Eberle. Sein »Moses« ist ideell und formell persönlich empfunden. Dieser Moses ist von einer flammenden Leidenschaft durchwühlt und dabei doch künstlerisch in eine klare, feste, ruhige Haltung gezwungen. Auch in dem Bilde »Kain und Abel« und in den dekorativen Entwürfen für eine Fahne und für die Umrahmung des Eingangs in ein Militärlazarett kommt hinsichtlich Form und Farbe das glühende Temperament des jungen Künstlers, welcher sich auf dem Gebiete der Bildhauerei wie Malerei gleich intensiv betätigt, augenfällig zum Durchbruch. Das ist gährender Most, der köstlicher Wein zu werden verspricht. Die Arbeiten sind bei allem jugendlichen Feuer, das in ihnen lodert, von einem tiefen künstlerischen Ernst beseelt. Künstlerischer Ernst und große Achtung vor dem religiösen Thema gibt der ganzen Ausstellung ein gediegenes, eindrucksvolles Gepräge und weckt vertrauensvolle und hoffnungsfrohe Gedanken für die Zukunft der christlichen Kunst. (Die Ausstellung ist bis zum 2. August täglich, mit Ausnahme des Sonntags, von 8 Uhr vormittags bis 7 Uhr abends kostenlos zu sehen.) J. Ws.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Denkmal in Starnberg. Die von Apotheker Greßbeck in Starnberg gestiftete Mariensäule mit Brunnen ist eine gemeinsame Arbeit des Architekten, kgl. Bauamtsassessors F. X. Grombach und des Bildhauers Rauscher.



WILHELM IMMENKAMP DIE KÖNIGIN ALLER HEILIGEN
Wandgemälde in der Mariä Himmelfahrtskirche zu Essen a. d. Ruhr.

Tutzing am Starnbergersee. Der Kirchenbauverein wird den Entwurf von Professor Dr. Georg von Hauberrisser ausführen lassen. Am Bau wird demnächst begonnen. Das Projekt ist im Barockstil gehalten.

Ausstellung alter spanischer Meister in London. In den Grafton Galleries (8, Grafton Street, W.) wird vom nächsten Oktober an auf vier Monate eine Ausstellung alter spanischer Meister abgehalten. Der Ertrag wird angemessen verteilt zwischen dem Fonds der National Art-Collections und der analogen spanischen Gesellschaft in Madrid. Es hat sich ein Generalkomitee gebildet, dessen Präsident der Herzog von Wellington ist. Viele Zusagen von Unterstützung sind bereits eingelangt. Als Sekretär wird Mr. Maurice W. Brockwell fungieren.

Professor Carl de Bouché sen. (München) erhielt anläßlich des Kaiserjubiläums den Kronorden III. Klasse.

Regensburg. Am 27. Juni starb in Wörishofen nach schwerem Leiden Professor J. Altheimer. Geboren am 12. Februar 1860 im Dorfe Aystetten, bestand er 1883 die Prüfung als Zeichenlehrer. Hierauf studierte er sieben Jahre an der Akademie in München unter den Professoren Raupp, Herterich und Liezen-Mayer. Seit 1891 wirkte er an der Zeichenschule zu Regensburg.

In Bautzen (Sachsen) wurde vor kurzem in Gegenwart des Königs Friedrich August von Sachsen das von dem Bildhauer Walter Hauschild-Berlin geschaffene König-Albert-Denkmal enthüllt. Das Denkmal ist in Muschelkalkstein ausgeführt und stellt den König im Hochrelief zu Pferde in Generalsuniform dar, es ist am alten historischen Lauenturm als Wanddenkmal angebracht. Bautzen wurde durch das Kunstwerk um einen wertvollen Schmuck bereichert und dem Künstler ist vom König Friedrich August der Albrechtsorden verliehen worden.

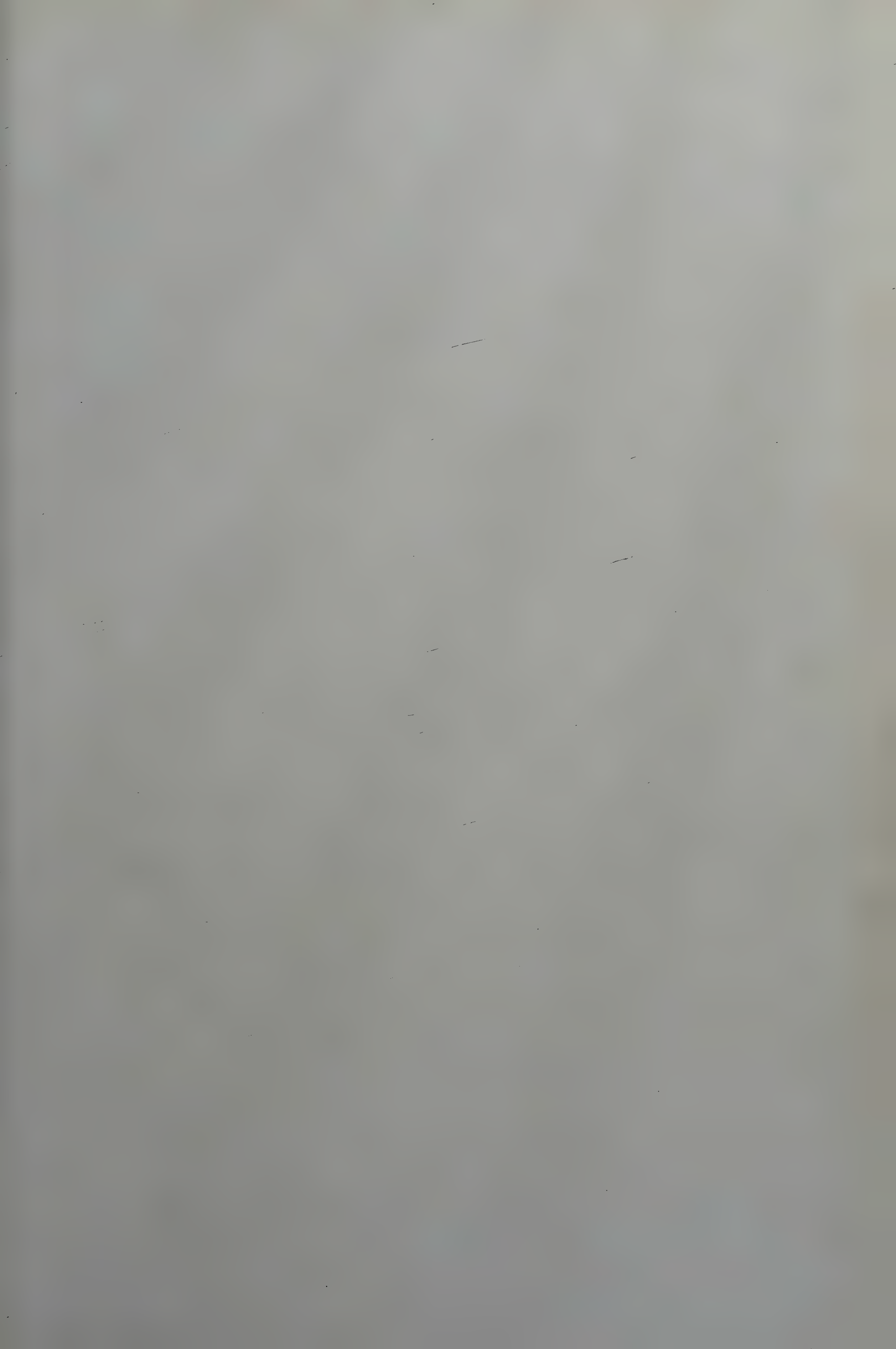
Große Kunstausstellung Stuttgart 1913. An Kunstwerken sind von den ausstellenden Künstlern bis jetzt verkauft worden: 69 Ölgemälde, 6 Aquarelle, 12 Graphiken und 15 Plastiken. Weitere namhafte Ankäufe stehen unmittelbar bevor.

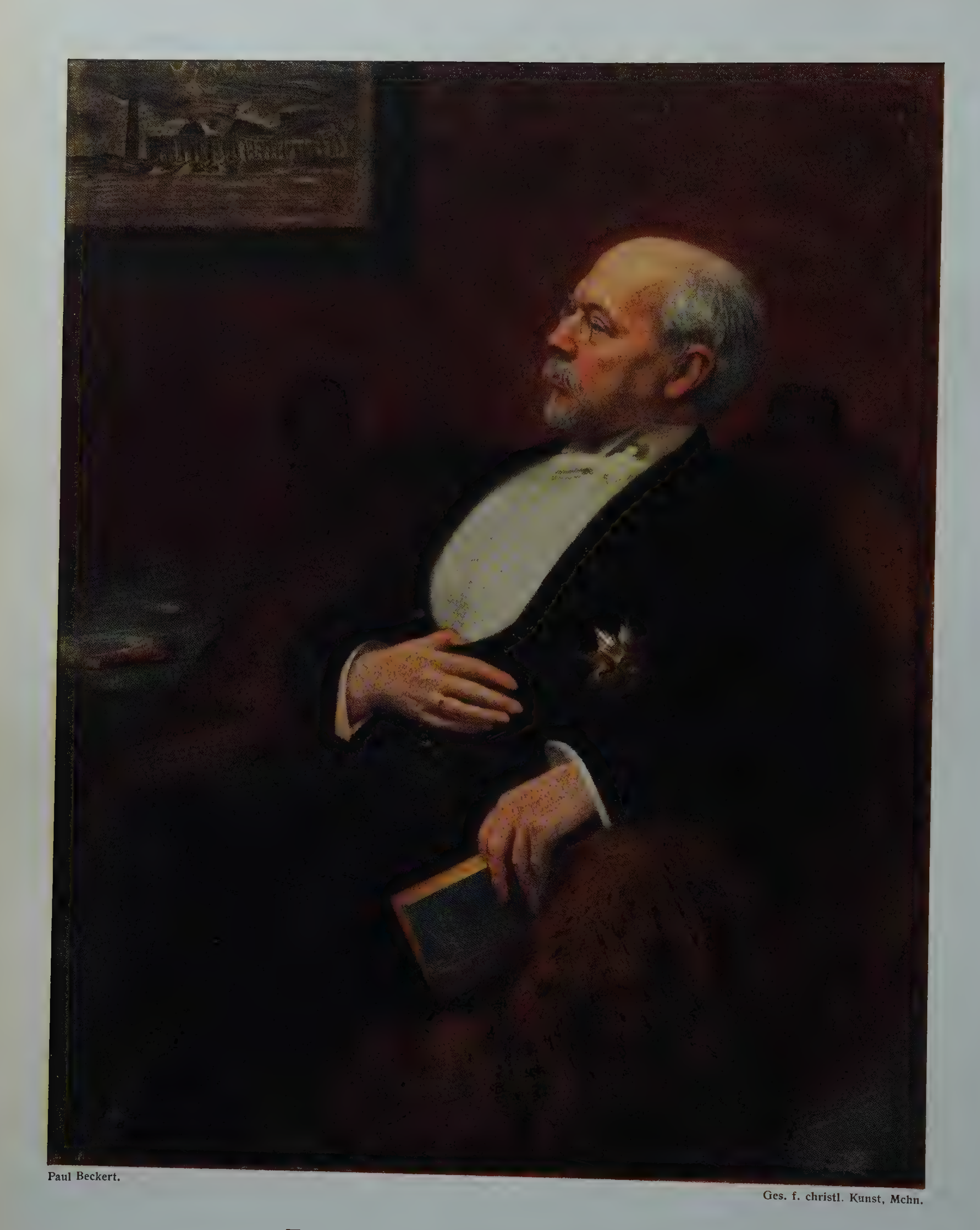
XI. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1913. Vom Bayerischen Staat wurden erworben: János Pentelei-Molnár »Gläser« (Öl); Paul Crodel »Dorfstraße im Winter« (Öl); Professor Rudolf Schramm-Zittau »Biergarten« (Öl); Jan Stursa »Eva« (Bronze); vom Kgl. Münzkabinett wurden erworben: Professor Maximilian Dasio »Sechs Medaillen«; Hans Lindl »Vier Medaillen«; Victor Oppenheimer »Zu Fritz v. Millers 70. Geburtstag« (Medaille); Professor Theodor v. Gosen »Lotte Kaufmann« (Medaille); Richard Foerster »Zwei Medaillen«; für die »Secessionsgalerie« wurden angekauft: Professor Bernhard Buttersack »Vorfrühling« (Öl); Richard Winternitz »Selbstbildnis« (Öl); von Sr. Kais. Hoh. Erzherzog Carl Stephan von Österreich: Louis Braquaval »Straße in St. Tropez« (Öl); Antoine Guillement »Mondaufgang« (Öl); Eugène Martel »Zwei Gauner« (Öl).

Secessionsgalerie, München. Da die Münchner Secession in diesem Sommer, wie alle vier Jahre, an der Großen Internationalen Ausstellung im Glaspalaste als Gruppe teilnimmt, fällt die eigene Sommerausstellung im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz aus. Dafür ist die Secessionsgalerie in den freigewordenen Räumen neu aufgestellt worden und kann von Donnerstag, den 12. Juni, an besichtigt werden. (Besuchszeit 9—6 Uhr.)

Ausstellung Lovis Corinth. Eine umfangreiche Ausstellung von Werken dieses Künstlers, welche in München noch nicht zur Vorführung gelangten, veranstaltet die Hofkunsthandlung Wimmer & Co., Briennerstraße 3, München, während der Monate Juli und August. Die Ausstellung umfaßt 30 Gemälde aus den verschiedenen Schaffensperioden des heute vielgenannten Künstlers.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.





Paul Beckert.

Ges. f. christl. Kunst, Mchn.

Exz. Dr. Georg Freiherr von Hertling

Königl. Bayr. Staatsminister und Ministerpräsident.



DIE KLOSTERKIRCHE IN TRIEFENSTEIN
Text unten

DIE KLOSTERKIRCHE IN TRIEFENSTEIN

(Zopfkirchen I)

Von Dr. ADOLF FEULNER

Den Wanderer, der in der Gegend von Lengfurt das Maintal durchquert, grüßen schon von weitem die hochgelegenen, hellen Mauern des ehemaligen Klosters Triefenstein. Der einförmige Bau fällt durch seine Größe auf und die am östlichen Abschluß stehende Kirche mit den fast ungegliederten Kuppeltürmen belebt nur wenig die einförmige Masse. Das unscheinbare Äußere läßt nicht vermuten, daß unter der einfachen Außenarchitektur einer der feinsten Innenräume des 18. Jahrhunderts verborgen liegt, ein Kircheninterieur von unvergleichlicher Frische der Erhaltung und deshalb von außerordentlicher Wirkung. (Abb. S. 341—348.)

Ausstattung und Bau der Kirche des ehemaligen Augustiner Chorherrenstiftes liegen zeitlich auseinander. Die trockene, harte Architektur ist spätes Barock. Der Bau wurde begonnen unter Propst Adam Dorbert († 1694) von einem Baumeister, dessen Name uns nicht überliefert ist; vermutlich war es der Würzburger Meister Valentin Pezani, der nachweisbar einen Teil der Klosterbauten in der Zeit bald nach 1700 aufgeführt hat. Ein eingezogener, dreiseitig geschlossener Chor, das Langhaus mit fünf Fensterachsen, die außen durch Pilaster geschieden sind, in den Ecken zwischen Chor und Langhaus zwei viergeschossige Türme mit romanischen Resten im Untergeschoß — mehr ist vom Bau selbst nicht zu sagen. Nicht unbedeutend mag die damalige Ausstattung gewesen sein, einige bekannte Namen haben mitgewirkt.

Von allem fanden nur die Altarblätter von Oswald Onghers Gnade, als man schon um 1786, unter Propst Melchior Zösch (1780–1803), daranging das Innere vollständig zu restaurieren. Leider sind über diese Restauration anscheinend keine Archivalien mehr vorhanden;



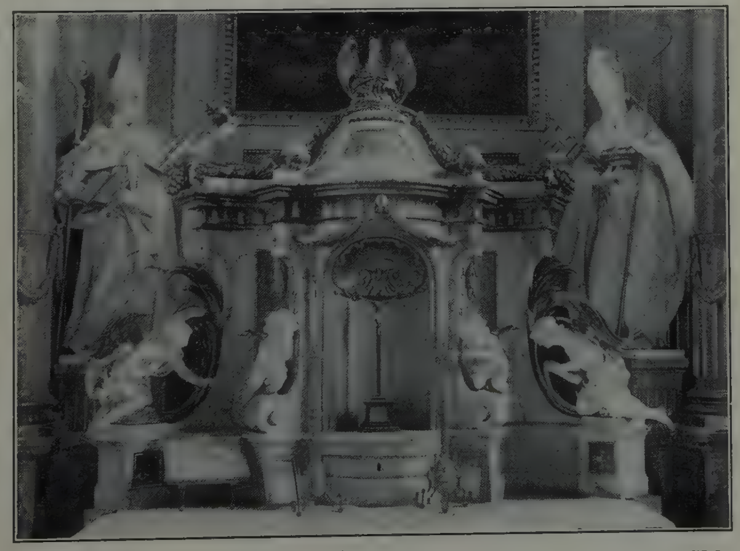
INNERES DER KLOSTERKIRCHE IN TRIEFENSTEIN
Text unten

nur aus entlegenen Notizen und durch stilistische Vergleiche können wir die Meister der prächtigen Ausstattung erfahren. Daß die Stukkaturen und die Altäre mit Kanzel durch Materno Bossi geschaffen wurden, ergibt sich aus einem noch vorhandenen Briefe des Malers Zick an Materno Bossi, in dem erwähnt wird, daß beide Meister in Triefenstein zusammenarbeiteten. Von Scharold (Materialien zur fränkisch-würzburgischen Kunstgeschichte) stammt die Nachricht, daß die Deckenfresken zuerst dem bekannten Mainzer Akademiedirektor Appiani angedingt wurden. Nach dessen frühem Tode hat der kurtrierische Hofmaler Januarius Zick (1732—1797; aus München) alles wieder heruntergeschlagen um ein neues, völlig gleichartiges Werk zu schaffen. Die Fresken sind signiert und datiert 1786; in diesem Jahre wurde also die Restaurierung beendet. Die Beichtstühle, das Chorgestühl, sowie die großen Figuren auf den Altären sind stilistisch von den Arbeiten der Bossiwerkstätte verschieden und namentlich die Putten haben große Ähnlichkeit mit denen Peter A. Wagners. Da auch das Chorgestühl ganz dem in Ebrach gleicht, das Wagner geschaffen hat, dürfen wir ihm auch unbedenklich diese Arbeiten zuweisen. Ob nun auch die übrigen Schreinerarbeiten, die Türen, Stuhlwangen, das Lektorium auf ihn zurückgehen? — es ist wahrscheinlich. Wagner hatte bekanntlich eine große Werkstätte und die Einheitlichkeit der ganzen Einrichtung spricht dafür.

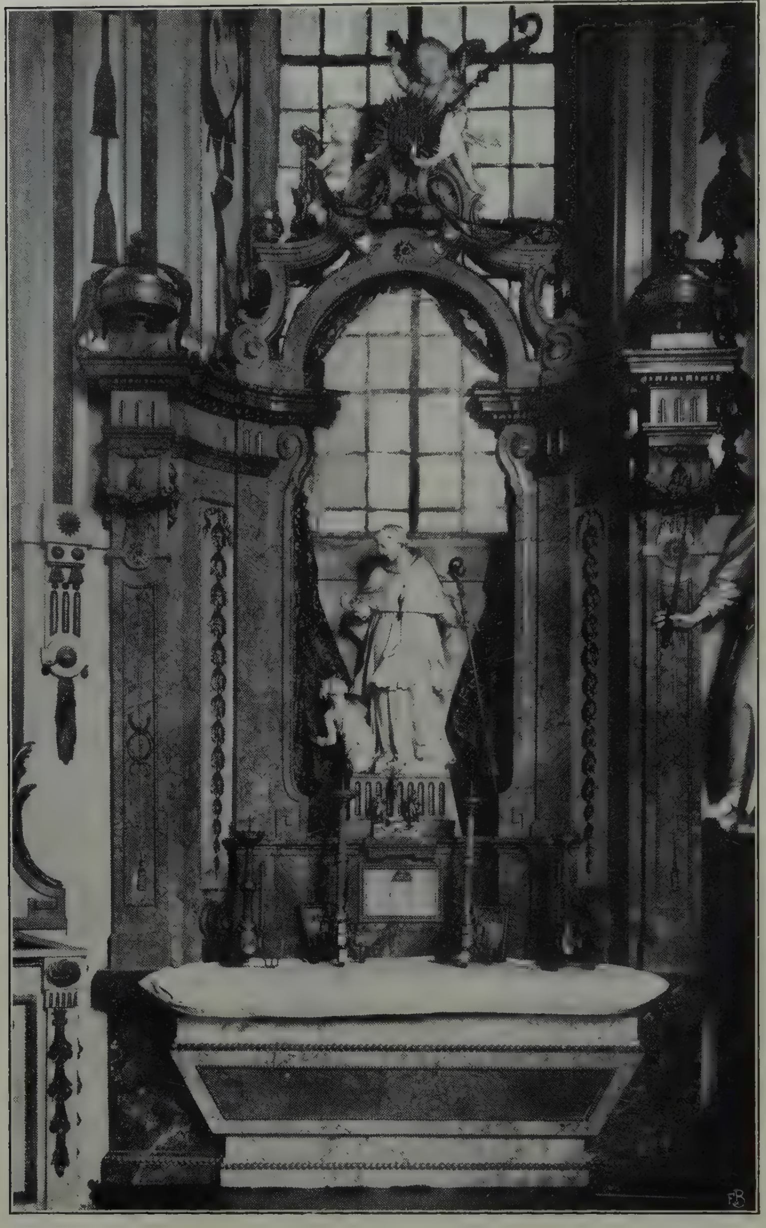
Es ist ein außerordentlich festlicher, freudiger und doch gehaltener Eindruck, den das Innere der Kirche auf den Eintretenden macht. Nicht die rauschende Pracht des den Raum durchbrechenden Rokoko, sondern die gemäßigte, klare Freudigkeit einer ihres Könnens bewußten, neuen Kunst, die den nicht gerade großen Raum durch Betonen der Raumgrenzen in seiner Wirkung noch gesteigert hat. Die Dekoration sucht die mangelnde Architektonik zu ersetzen. Sie gliedert die Wände druch scheinbar tragende, vorgesetzte Säulen, das Gewölbe durch stark betonte Gurten, teilt die funktionslosen Wandflächen in Felder und schmückt sie mit im leichten Relief wenig hervortretenden Stukkaturen. Alle Elemente der Dekoration aber sind mit Absicht der verstandesklaren Kunst der Antike entnommen. So sind die Dreiviertelsäulen an den Langhauswänden und die Pilaster im Chor fast rein korinthisch. Das auf den

Säulen ruhende Gebälk hat Zahnschnitt und ein Konsolenkranzgesims. Es ist als Kämpfergesims durchgeführt — auch das ist ein Zeichen des gesteigerten Sinnes für das Architektonische — und fehlt nur an der von der Orgel verdeckten Westseite. Die auf dem Gebälk aufruhenden Gurtbögen sind abwechselnd kassettiert oder mit einem laufenden Flechtbandornament geschmückt. Ebenso hat der Grund in den einzelnen Gewölbejochen abwechselnd Kassetten oder stukkiertes Laubgehänge um ein Mittelmedaillon. Die Wandflächen unter dem Gesimse sind durch rechteckige, von Perlstäben umrahmte Felder gegliedert; über diesen hängen Ovalmedaillons mit den Reliefbildern der Apostel, von Lambrequins eingefaßt. Nur am Chorbogen ist die geometrische Einteilung durch das Tuchgehänge mit reizenden Engelköpfchen etwas erleichtert. In den Zwickeln des Chorgewölbes sind neben den runden Kassetten größere, stukkierte Embleme verwendet, die sich auf das Priesteramt beziehen. Für die Wirkung maßgebend sind die architektonischen Motive, die auch eine architektonische Funktion fingieren. Dabei hat die ganze Dekoration flaches Relief, das nur durch die Farbe etwas gehoben wird. (Abb. S. 342.)

Auch bei den Altären ist das Charakteristische die Reduktion auf ein architektonisches Gerüste von einfachen Funktionen und die Beschränkung der Ornamentik auf ein Minimum. Zwei korinthische Säulen mit Abschlußgesims und Aufsatz umfassen ein umrahmtes Altarblatt; das sind die Seitenaltäre (Abb. S. 345). Der gleiche Gedanke kehrt im Choraltar wieder, nur sind hier, entsprechend dem größeren, kassettierten Rahmen die tragenden Säulen vermehrt; sie ruhen auf großem Sockel und das abschließende Gesimse ist zum antiken Gebälk geworden. Wie der Aufsatz der Seitenaltäre, erinnert auch beim Hochaltar die frei nach vorne geschweifte Endung an das Rokoko; wir sind noch immer in der Zeit des Überganges zu einem neuen Stil. Noch mehr von der luftigen, freien Art des Rokoko haben die Seitenaltäre im Chor: in der Volutenendung des offenen Mittelteiles mit den Putten wirkt die Erinnerung an das freie Muschelwerk nach (Abb. S. 344). Sehr graziös ist der Tabernakel des Hochaltars, dessen Konstruktion wiederum sehr einfach ist: den zylindrischen Mittelteil umfassen vier Stützen mit Voluten, den Zopfohren, und auf den unteren Voluten oder dem Sockel knien anbetende Putten und Engel (Abb. unten). Das ist alles so klar, einfach, verstandesmäßig und trotzdem so liebenswürdig, daß man die Dürftigkeit der Idee gar nicht beachtet. Nicht zum wenigsten trägt das Figürliche zur liebenswürdigen Gesamtwirkung bei. Gegenüber der Plastik des Rokoko haben die Figuren schon viel von ihrer gereizten Bewegung verloren, sie werden alle ruhig, man möchte sagen statuarisch. Die Engel haben antikisierende Köpfchen und Körper mit rundlichen, feinen Gliedern; die Putten sind etwas massig, aber weich und gut modelliert. Die großen Figuren der Heiligen, St. Augustinus und Burkardus, St. Aquilinus und Valentinus, die auf dem Hochaltar wie auf einem Podium agierend zwischen den Säulen aufgestellt sind, sowie St. Nepomuk und St. Thomas auf den Seitenaltären des Chores sind ebenso zurückhaltend in der Bewegung, wie würdevoll im Ausdruck. Auch die Kanzel, die als eigenste Erfindung der Bossiwerkstätte in vielen fränkischen Kirchen wiederkehrt (Würzburg, Zellingen u. ö.), fügt sich der übrigen Ausstattung harmonisch ein (Abb. S. 345). Ein runder Korpus ruht auf einem großen, in spitzer Endung abgeschlossenen Wulst. Über den Wulst gehen frei vier Volutenohren, die mit vier als die Weltteile charakterisierten Köpfchen besetzt sind. In den Zwischenfeldern sind die Symbole der vier Evangelisten. Der runde Schalldeckel hat als Be-



TABERNAKEL DES HOCHALTARS IN DER KLOSTERKIRCHE ZU TRIEFENSTEIN
Text oben



SEITENALTAR IM CHOR DER KLOSTERKIRCHE ZU TRIEFENSTEIN
Text S. 343

zwischen Zopfurnen ein Aufsatz mit den allegorischen Figuren von Glaube, Hoffnung und Liebe. Den niedlichen Putten am Seitenende mit den Reliefs der vier Evangelisten entsprechen am Abtstuhle solche mit dem Abt- und Klosterwappen (Abb. S. 346).

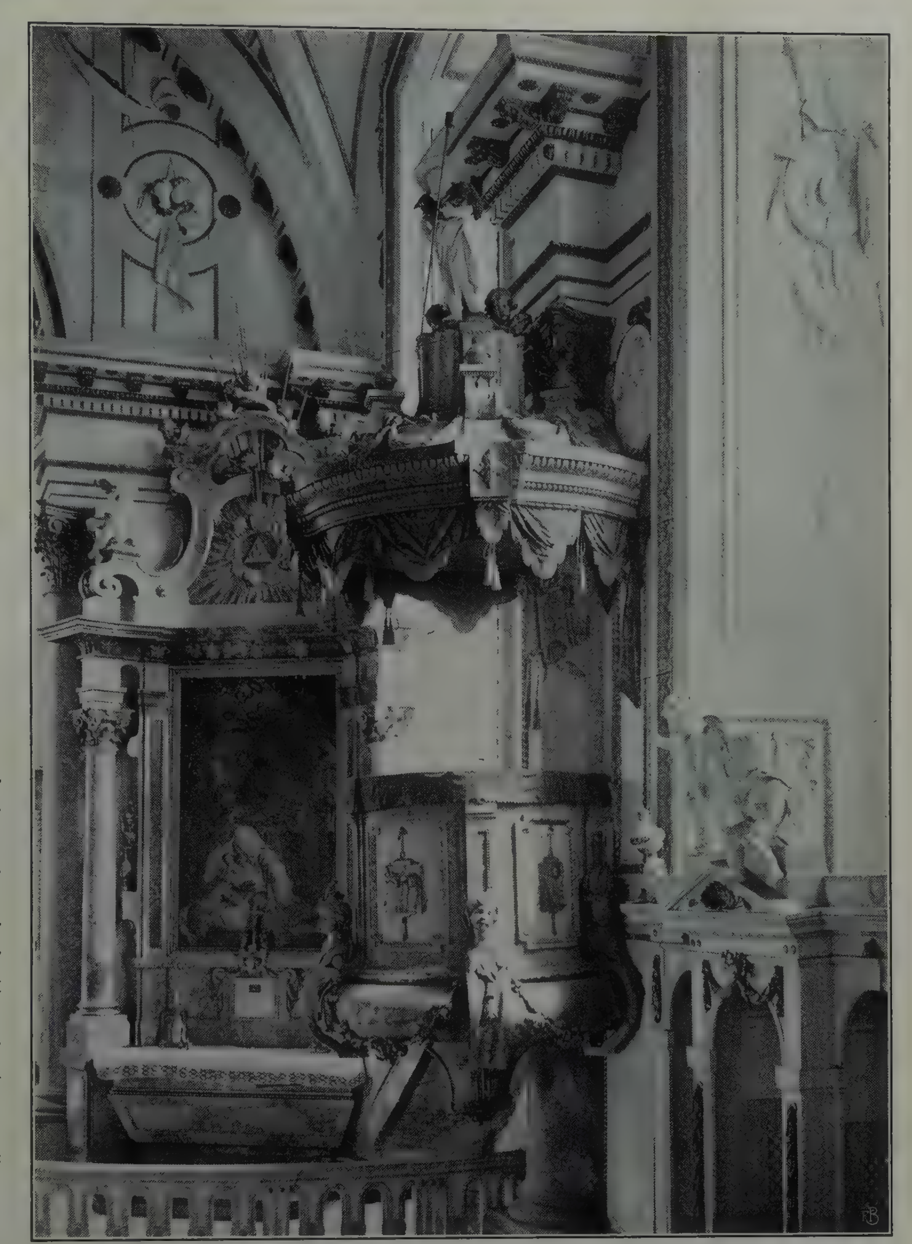
Noch einfacher und doch von größerem Reiz sind die Beichtstühle, die in den unteren Teil der Fensternischen hineingesetzt und ganz mit der Wand zusammenkomponiert sind. Die drei rundbogig endigenden Nischen werden von einem profilierten Gesims abgeschlossen; am vorstehenden Mittelteil ist darüber ein Dreiecksgiebel, während auf den Seitenteilen ein attikaartiger Aufsatz in Voluten mit Urnen endigt. Auch hier sind es bis auf die Girlanden architektonische Motive; alles ist konstruiert, was das Rokoko in genialer Unbesorgtheit erfindet. Den Hauptschmuck bilden die zierlichen Putten auf dem Sockel hinter dem Dreiecksgiebel. Je zwei, verschiedenartig gruppiert, halten ein Medaillon mit dem Relief eines Heiligen. Den Reiz, den Wagners Kindergruppen im Würzburger Hofgarten und in Veitshöchheim haben, überbieten diese feinen, geschnitzten und polierweiß getönten Kerlchen noch um bedeutendes. (Abb. S. 347.)

Bei der ganzen Beschreibung wurde bisher ein sehr wichtiger Faktor der ganzen

krönung einen kannelierten Säulenstumpf, auf welchem die Figur des guten Hirten als Putto mit Schäferhut und Lamm steht.

Sparsamer in der Verwendung des Schmukkes, derber in der Ornamentik, aber fortgeschrittener als die Altäre ist das Chortgestühl. Hauptmotiv ist, den Stallen entsprechend, die Feldereinteilung an der Vorderwand und am Dorsal. In den Feldern sind vergoldete Ornamente, Embleme und figürliche Reliefs mit Szenen aus der Passion. Ein Konsolengesims schließt das Dorsal oben ab und darauf steht

Raumwirkung nicht berücksichtigt, nämlich die Farbe. Die zurückhaltende Verfeinerung des ganzen Raumdekors erreicht in der Farbenkomposition den Höhepunkt und sie ist es, die den Hauptreiz in dieser ausgezeichnet erhaltenen Kirche ausmacht. Das ist um so wertvoller, weil für die Ausstattung nicht durchwegs das beste Material verwendet ist (viel Weichholz) und alles nur auf die Schauseite gearbeitet ist. Die nicht sichtbaren Rückseiten sind durchwegs unbearbeitet und selbst am oberen Rande des Kanzelkorpus tritt unter



SEITENALTAR UND KANZEL IM SCHIFF DER KLOSTERKIRCHE ZU TRIEFENSTEIN
Text S. 343

dem Tuche das bloße Holz hervor. Viele Jahrhunderte werden diese Kirchen kaum überdauern.

Auf den für die Zeit so charakteristischen, kalten Dreiklang von Weiß, Meergrün und Gold ist die ganze Dekoration gestimmt. Dabei ist weiß der Grund, meergrün die umrahmende Farbe an den Gesimsen, am Zahnschnitt, an den Feldern und Kassetten, mattgold (vielmehr Ocker mit Gold aufgehellt) sind die Lambrequins und Blattgehänge, die Perlstäbe, Embleme, Rosetten, Konsolen, Flechtbänder und die Umrahmung der Deckengemälde. Dieser kalten Harmonie paßt sich auch der Stuckmarmor trefflich an. Der Hochaltar ist violett marmoriert, der Sockel grau, der Tabernakel hellgrau mit rötlichen Einlagen, die Seitenaltäre grünlichgrau, die Säulen meergrün, die Kanzel violettgrau mit hellen graublauen Feldern und grüner Draperie. Überall sind dann die ornamentalen Teile, die Kapitäle, Basen, Zahnschnitte, Konsolen matt vergoldet. Die Figuren sind polierweiß. Auch Beichtstühle und Chorgestühl sind weiß, die Umrahmung meergrün, die Ornamente gold.

Das alles ergibt eine aparte Gesamtstimmung und der sollen sich nun auch die Deckengemälde einordnen. Man kann nicht behaupten, daß dies Januarius Zick vollständig gelungen wäre. In der Farbe eher. Trotzdem im allgemeinen eine blumige Buntheit gesucht ist, damit die Bilder in der Gesamtdekoration eine gewisse Selbständigkeit behaupten (Rosa, helles Kobaltblau, leichtes Gelb) so werden doch diese Farben zart gebrochen und in eine mehr neutrale Umgebung gesetzt (Braun des Vorhanges, Graugrün der Architektur und des Hintergrundes), so daß dadurch die Anpassung an die Farben der Dekoration ziemlich erreicht ist. Dagegen fallen die Bilder durch die lauten Formen und die harten Bewegungen der Figuren wieder heraus. Die Komposition ist bei allen Bildern ziemlich gleichartig. Sie beschränkt sich — auch das

ist eine Reaktion gegenüber der figurenreichen, bewegten Art des Rokoko, die auch bei anderen, gleichzeitigen Malern sich zeigt — auf wenige Figuren des Vordergrundes, die wie auf einer Bühne agierend vor einen einfachen Hintergrund gestellt sind. Die perspektivische Wirkung tritt zurück; die Bilder suchen den Raum zu dekorieren, nicht nach oben hin zu erweitern. Den Inhalt der Bilder in den einzelnen Jochen bilden Szenen aus dem Leben der Titularheiligen, denen die Kirche geweiht ist. Es sind: die Schlüsselübergabe (Abb. S. 348), Paulus in Athen, Sauli Bekehrung, Petrus heilt den Lahmgeborenen und (unter der Empore) der Pharisäer und der Zöllner. Dazu im Chor die Verklärung der beiden Heiligen und über der Orgel singende und musizierende Engel. Zick ist einer der eigenartigsten Spätrokokomaler, von gesuchter Feinheit in der Farbe und dabei von auffallender Derbheit in der Form, voller Widersprüche, die nur zum Teil ihre Erklärung im Entwicklungsgange des Meisters finden.



CHORGESTÜHL IN DER KLOSTERKIRCHE ZU TRIEFENSTEIN; RECHTS DER ABTSTUHL
Text S. 344

Trotz mancher Schwäche ist doch die Gesamtwirkung in ihrer gesuchten Feinheit von unvergleichlichem Reiz und dadurch, sowie durch die Frische der Erhaltung behauptet die Kirche ihren hohen Rang auch gegenüber den gleichzeitigen, hochbedeutenden Bauten der Spätzeit des 18. Jahrhunderts.

DIE KUNSTAUSSTELLUNG IN PADERBORN

Von Dr. O. DOERING-Dachau

(Schluß)

Da ist Ludwig Glötzles Ölgemälde »Herr, lehre uns beten«, eine der Kompositionen aus seinem »Vaterunser«, ausgezeichnet durch schöne Gruppierung, Figurendarstellung und Beleuchtung. Da ist W. Firles »Kreuzabnahme«, jenes vollfarbige, meisterhaft gezeichnete, geistig vertiefte Werk, dem es vielleicht nur an Geschlossenheit und Gleichgewicht der Massenverteilung fehlt. K. Schleibner erfreut und interessiert durch seine modern durchgeführten Poesien: seine »Verkündigung Mariä« im sonnenbeleuchteten Garten; seine »Flucht nach Ägypten« über die nächtlich dunklen, geheimnisvoll funkelnden Fluten des Nils; seine »Rückkehr der heiligen Frauen vom Grabe«. Ein Bild voll eindrucksvollen Gegensatzes ist F. v. Amerongens »Jesus und Nikodemus«. Und wer könnte sich der tiefen Wirkung entziehen, die G. von Hackls »Hl. Vincenz von Paul«, die sein »Hl. Karl Borromäus bei den Pestkranken«, dieses Bild voll altniederländischer Feinheit, auf jedes Gemüt ausüben muß? Fritz Kunz zeigt eine seiner schönsten Madonnen; sie ist in Halbfigur dargestellt, liebliche Engel bringen ihr Verehrung dar; und er sorgt, daß auch jenes Bild nicht

fehlt, welches eine seiner liebenswürdigsten Schöpfungen ist, der »Hl. Franziskus«, welcher in einsamer Berglandschaft sich der vertrauensvollen Fröhlichkeit der Vöglein erfreut. Zwei poesiereiche, volkstümlich kräftige Malereien hat M. Schiestl ausgestellt; eine »Anbetung der Weisen« und »St. Wendelin«. Von J. Albrecht erfreut ein Votivbild »Maria hilf«, welches lehrreich dafür ist, was für die Hebung dieses sehr im argen liegenden Kunstzweiges notwendig wäre; ferner die Prachtgestalt seines »Hl. Benno«. In warmen Tönen und erfüllt von starkem, modernem Empfinden, das doch an jenes manches alten deutschen Meisters gemahnt, stellt sich F. Baumhauers »Golgatha« dar. Monumentale Eindrücke schafft H. Bergenthals »Engel auf dem Grabe Christi« und sein »Hl. Bartholomäus«. Mit treffender Charakter- und Situationsschilderung zeigt R. Kuder das »Letzte Abendmahl Christi«; moderne Art spricht aus desselben Künstlers »Gang nach Emmaus« und seiner »Ruhe auf der Flucht«. Charaktervoll malt Theo Winter den hl. Wolfgang; in ruhiger Schlichtheit schildert G. Kau die Szene der »Verkündigung«. Romantische Empfindungen erweckt A. Siber mit seinem »Christus im Parcival«, einem Bilde, das ohne nähere Erklärung freilich etwas schwerverständlich bleibt. Endlich seien von den Malereien noch die tiefempfundene »Pietà« von M. Emonds-Alt und die nicht minder bedeutende Auffassung des gleichen Gegenstandes in einem Gemälde von J. Wagenbrenner hervorgehoben. — Die Gruppe der Plastik beweist mit der großen Zahl wie mit der Vielseitigkeit der ausgestellten Gegenstände das lebhafte Interesse, womit die Deutsche Gesellschaft sich auch dieses Zweiges der Kunst annimmt. Nicht minder wie bei der Malerei werden jüngere Kräfte von ihr angeregt, dem Vorbilde der großen und berühmten nachzueifern und gerade dabei ihre Eigenart herauszubilden und zu bewahren. Durchgängig zeigt sich sichere stilgerechte Behandlung der verschiedenen Materialien, durchgeistigte Auffassung der Gegenstände, ruhige und sichere Selbständigkeit im modernen Sinne, ohne daß die für die christliche Kunst noch ungleich weniger als für die profane, entbehrliche Tradition ihren Einfluß eingebüßt hätte. Von uferlosem Modernismus sind diese Skulpturwerke — wie alle übrigen auf der Paderborner Ausstellung gezeigten — gleich weit entfernt wie von Nachahmerei. Eine schöne ruhige Gruppe ist F. Cleves »Chri-



BEICHTSTUHL IN DER KLOSTERKIRCHE ZU TRIEFENSTEIN
Text S. 344



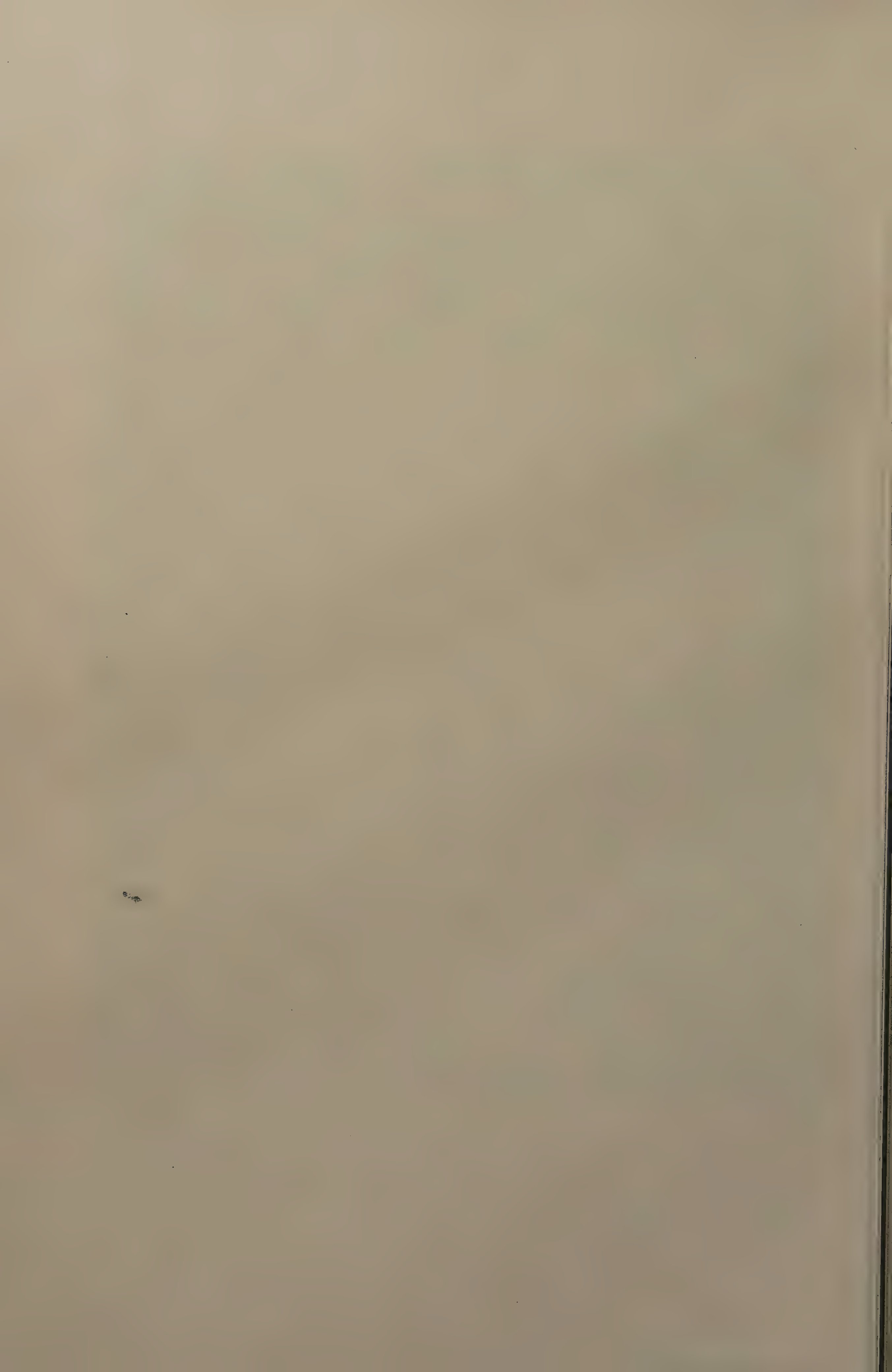
DIE SCHLÜSSELÜBERGABE
DECKENGEMÄLDE VON JANUARIUS ZICK IN DER KLOSTERKIRCHE ZU TRIEFENSTEIN (1786)
Text S. 346

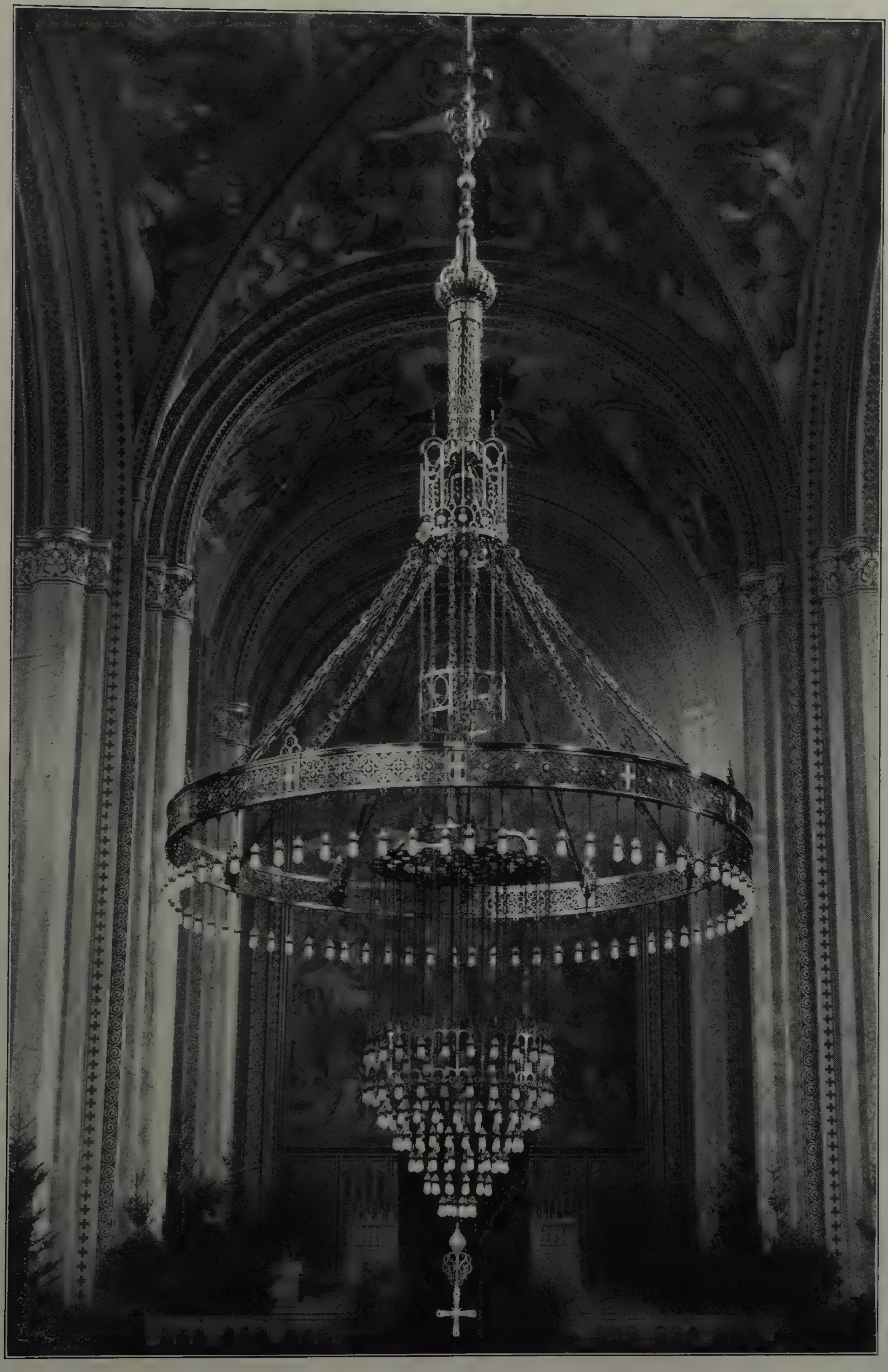
stus als Kinderfreund«. C. Dell'Antonio schildert in einem zarten Holzrelief die Madonna; in einer stark temperamentvollen Rundfigur den Judas, dessen Charakterisierung er freilich in einer für mein Empfinden befremdlichen Weise dadurch steigern zu sollen geglaubt hat, daß er dem Verräter die Figur des Teufels in den Nacken gesetzt hat. In großem Zuge hält sich die »Pietà« von Georg Wallisch, nicht minder seine Bronzefigur des Täufers Johannes. Die Persönlichkeit desselben verherrlicht auch O. Zehentbauer. Ein sehr hübsches hölzernes, bemaltes Hausaltärchen mit einer Madonna ist von Hans Frey. Die bronzene Rittergestalt, welche Jos. Möst hingestellt hat, ist voll Kraft und Würde. F. Guntermann schildert in stark naturalistischer Auffassung den Heiland als Mann der Schmerzen. A. Negretti bildete einen charaktervollen Christuskopf in bronzenem Relief. Eine aus Rundfiguren bestehende, sehr tüchtige Kreuzigungsgruppe ist von F. Schildhorn. Mehrere Künstler beschäftigen sich mit der Darstellung der Mutter des Herrn. So Max Schmidt, dessen stehende Madonnenfigur etwas weich aufgefaßt ist. Aus Marmor, welchem er eine goldig warme Tönung, ähnlich der des altgriechischen verliehen hat, schuf E. Sutor seine Mariengestalt; als tüchtige Holzschnitzerei erfreut die sitzende Madonna von W. Junk. Erwähnt seien ferner die Holzschnitzereien von F. Heise (kleine Gruppen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme), sowie eine für Warburg bestimmte Brunnenkapelle mit Marienfigur von W. Mormann. Herrliche Wirkung tut Joseph Fassnachts große, von hoher Poesie erfüllte Gruppe der »Mutter des Erlösers« mit dem Jesus- und Johannesknaben. Das Werk ist in Paderborn in Gips nachgebildet; in Marmor ausgeführt ziert es die heurige Ausstellung des Münchener Glaspalastes. Einige seiner besten Arbeiten führt F. Hoser vor: eine hl. Familie, eine Kreuzigungsgruppe, seinen überaus fein charakterisierten hl. Franz von Sales, eine als Architekturschmuck gedachte Taufe Christi. Mit zwei berühmten Werken erscheint Georg Busch auf dem Plan — mit der herrlichen knieenden Figur des Mainzer Erzbischofs Haffner, einer der prachtvollsten Grabstatuen der Gegenwart, und mit seiner Gedenktafel des München-Freisinger Erzbischofs v. Stein, Schöpfungen, die ihren Rang in der Kunstgeschichte unserer Zeit behaupten werden. Ein gleiches dürfte der in Holz geschnitzten hl. Cäcilia, sowie dem herben und erhabenen Kruzifixus von Balthasar Schmitt beschieden sein, den dieser Künstler für die St. Bennokirche zu München ausgeführt hat, und welchen er in Nachbildung auf der Paderborner Ausstellung zeigt. Naturgemäß ist die Wir-



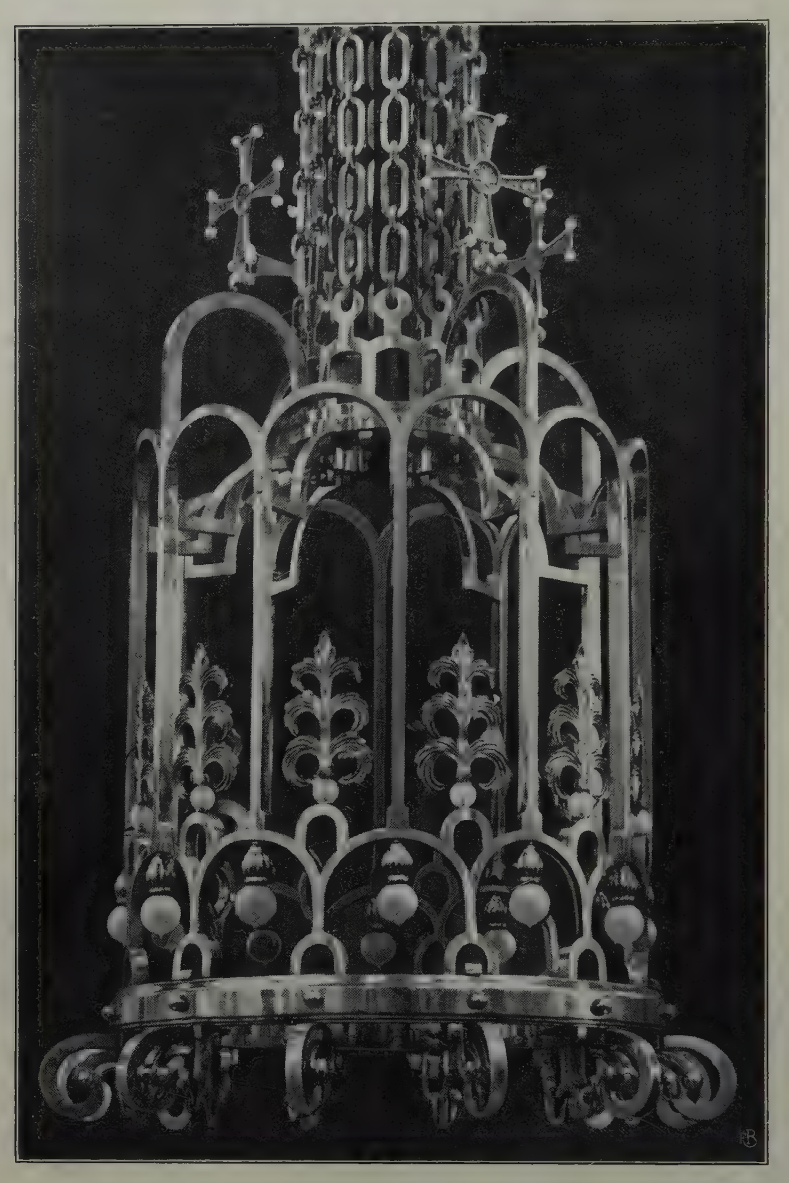
HEINRICH WADERE — GRABRELIEF

„DIE LIEBE IST STÄRKER ALS DER TOD“





NEUER KRONLEUCHTER IN DER ST. LUDWIGSKIRCHE ZU MÜNCHEN
Entwurf von Richard Berndl; Ausführung von J. Frohnsbeck (München). — Text S. 356



TEILSTÜCK VOM KRONLEUCHTER IN DER ST. LUDWIGSKIRCHE ZU MÜNCHEN
Vgl. Abb. S. 349

kung bei allen solchen Werken an diesem Orte nicht die gleiche, die sie an der Stelle und in der Umgebung tun, für welche sie berechnet sind. Man kann daraus ermessen, wieviel den Werken der Vergangenheit verloren geht, die, aus ihrem Zusammenhange gerissen, anderen Verhältnissen des Raumes, der Nachbarschaft, des Lichtes angezwungen, in unseren Museen stehen. Der Rest großer und eindringlicher Wirkung, die sie trotzdem ausüben, gehört zu den Gradmessern ihres Wertes. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet zeigt sich auch erst recht die Bedeutung der in Holz geschnitzten Stationen des H. Schiestl'schen hl. Kreuzweges zu Würzburg, der auch in Paderborn so prächtige Eigenschaften geltend macht. — Es ist wegen der Rücksicht auf den Raum leider nicht möglich, noch weitere Einzelheiten anzuführen. Das Gesagte wird genügen, um darzutun, daß die Paderborner Ausstellung, insonderheit nach der Seite der christlichen Kunst hin, zu den beachtenswertesten gehört, die seit geraumer Zeit stattgefunden haben. Das Verdienst, ihr zu dieser Bedeutung verholfen zu haben, gebührt in erster Linie der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Möchte es ihr dafür beschieden sein, in jener Gegend unseres Vaterlandes, und da ein solches Unternehmen doch die Aufmerksamkeit auch weiterer Kreise auf sich zieht, auch in anderen recht viel neue Freunde zu gewinnen zum Nutz und Frommen für Kunst und Künstler unserer Zeit, die beide Förderung brauchen und verdienen.

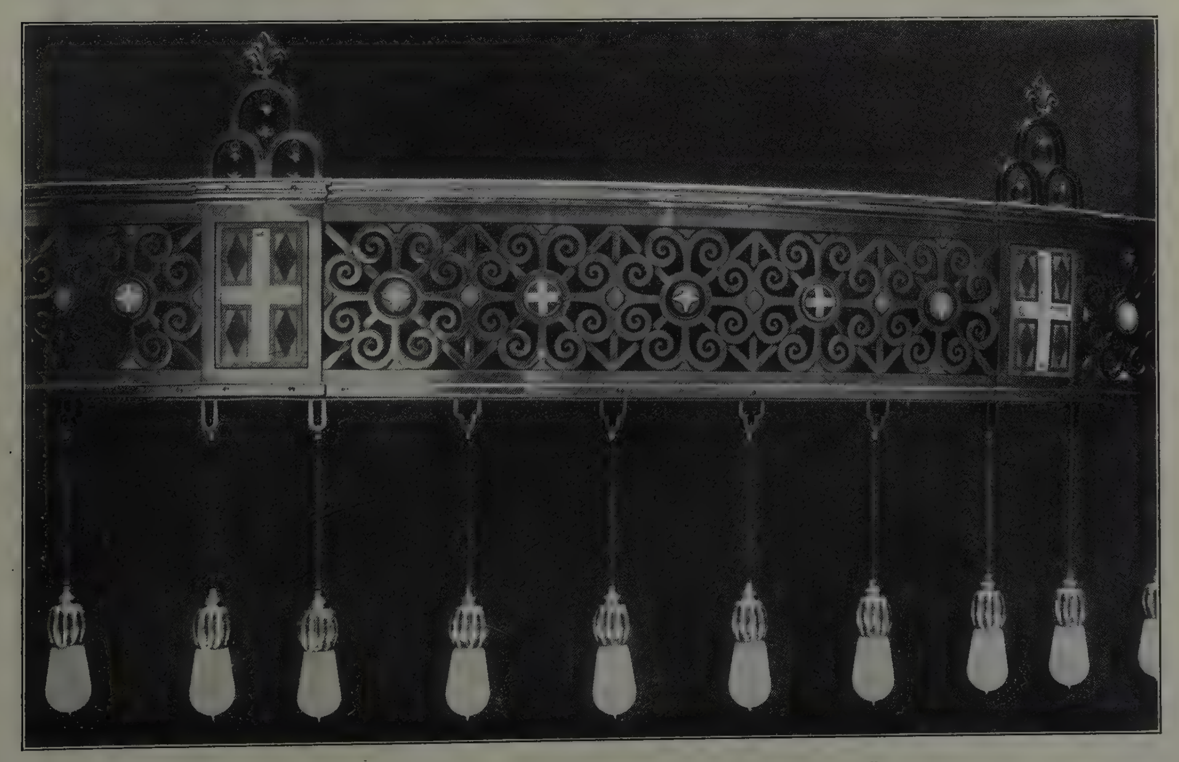
MARIA ELLENRIEDER

Von OSCAR GEHRIG

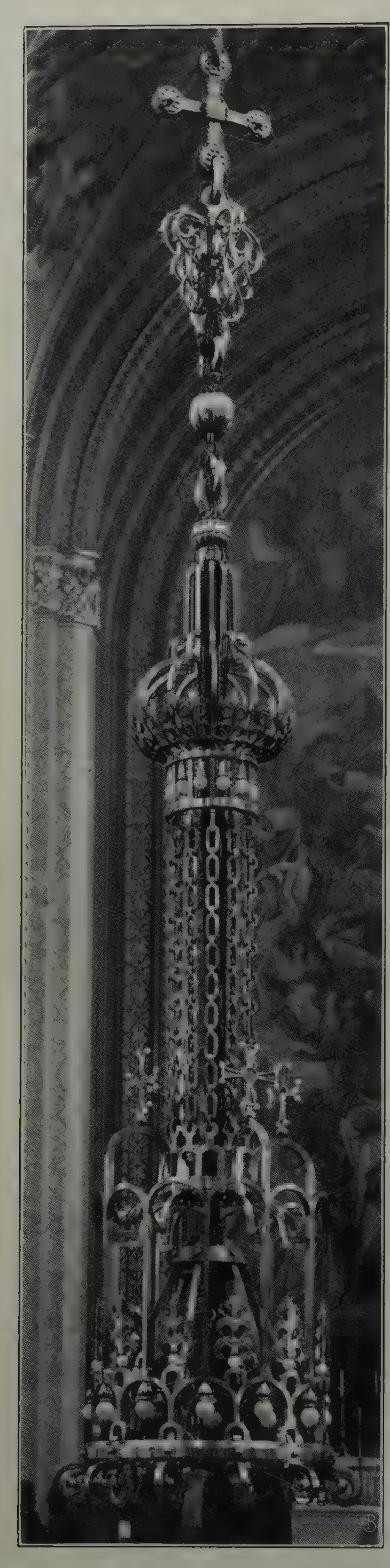
(Schluß)

Nach dieser an Arbeit und Erfolgen reichen Zeit brach Marie Ellenrieder 1838 zum zweiten Male nach ihrem geliebten Rom auf und sie blieb dort zwei Jahre, wobei sie Studien machte zu einem großen Bilde für die Gräfin Langenstein, zu ihrem »Göttlichen Kinderfreund«, nach dem Satze: »Lasset die Kindlein zu mir kommen«. Vom Jahre 1840 ab lebte die Künstlerin nun ständig in ihrer Heimatstadt Konstanz, die sie auch nie mehr zu längerem Aufenthalt verließ. Rastlos arbeitete die selbst im hohen Alter noch rüstige Frau fort; ihre Produktivität ließ an Quantität in dieser dritten, letzten Periode nicht nach, wohl aber an Qualität; der Altersstil

machte sich in ihren Werken auf eigene Weise geltend. In strenger Zurückgezogenheit verbrachte sie die letzten 23 Jahre ihres Lebens, während welcher sie durch nichts dazu zu bewegen war, ihre Bilder noch auszustellen. War sie vorher viel gefeiert, so geriet ihr Name allmählich immer mehr in Vergessenheit, obwohl sie noch eine große Reihe von Aufträgen erledigte, so z. B. Porträts, wir nennen dabei Bildnisse der badischen großherzoglichen Familie; eine treffliche Bleistiftzeichnung nach der damaligen jungen Großherzogin Luise, Prinzessin von Preußen (wohl ums Jahr 1856) befindet sich u. a. im Kupferstichkabinett zu Karlsruhe — ferner Altargemälde wie für die Kirche in Forbach im Murgtal (die Bilder sind jetzt in Pforzheim). Eine große Zahl ihrer späteren Werke befindet sich in der Karlsruher Galerie und in den Konstanzer Sammlungen; die allerletzten, nur mehr schwer genießbaren Arbeiten besitzt das Rosgartenmuseum in Konstanz. Aber noch eine Reihe badischer und schwäbischer Kirchen wie Sammlungen bewahren Gemälde und Zeichnungen von ihr auf (z. B. Donaueschingen, Schloß Werenwag im Donautal), vieles ist in Privatbesitz gelangt; darunter kann man manchmal Skizzen und Studien von ihrer Hand sehen, welche an lebensvoller Frische, an Treffsicherheit und feinem Erfassen der charakteristischen Momente, einer fast männlichen Kraft sich dem Besten aus jener Zeit ebenbürtig an die Seite stellen dürfen; ich nenne beispielsweise einige fast genrehafte Zeichnungen in Stift und Feder aus dem Besitze des Bildhauers Baumeister in Karlsruhe. Daß auch Werke von Ellenrieder über die Grenzen ihrer Heimat, ja Deutschlands hinausgegangen sind, habe ich in einem Beispiel oben schon erwähnt. Ein in den späteren Jahren stark auftretendes Gehörleiden verbannte die Künstlerin von selbst in die Einsamkeit, diente ihr aber wohl noch mehr zur seelischen Verinnerlichung. »Sie holte sich den Tod bei einem Kirchgang im Winter,« wie Fr. Pecht, der sie persönlich kannte, erzählt, »ein Opfer jener Frömmigkeit, welche die Seele ihrer Kunst war und deren reiner Ausdruck ...... ihren meisten Werken einen unvergänglichen Wert verleiht.« Still und ergeben starb sie am 5. Juni 1863. Viel Schuld an ihrer Nichtbeachtung schon vor und erst recht nach ihrem Tode trug unbedingt ihre physisch wie auch psychisch bedingte Zurückgezogenheit. Ihre Schüler — auch hatte sie wenige solche — vermochten das Andenken an ihre Meisterin nach außen hin nicht genügend wach zu halten; als Schüler kommen in Betracht der schwärmerisch



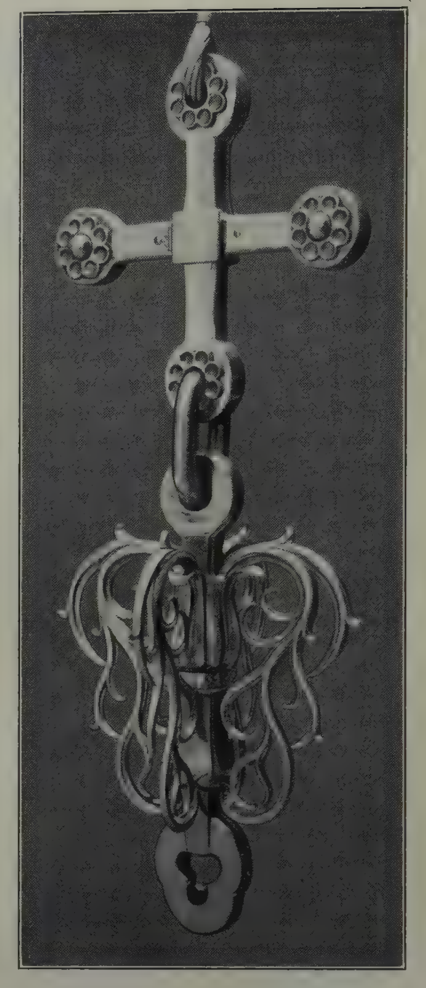
TEILSTÜCK VOM KRONLEUCHTER IN DER ST. LUDWIGSKIRCHE ZU MÜNCHEN
Vgl. Abb. S. 349



TEILSTÜCK VOM KRONLEUCHTER IN ST. LUDWIG ZU MÜNCHEN

Vgl. Abb. S. 349

süßliche Konstanzer Maler Johann Baptist Hengartner, der sich besonders an Ellenrieders Spätwerke anlehnte, die Malerin Marignoni und auch der konventionelle Heiligenmaler Bernhard Endres (geb. 1805 zu Owingen), von dessen Hand sich ein »Jesuskind mit zwei Engeln« im Wessenberghaus zu Konstanz befindet. Lange Jahre brauchte es, bis die Stadt, in der die Künstlerin geboren wurde, wirkte und starb, ihr dankbar ein Andenken sicherte dadurch, daß sie einer Straße Ellenrieders Namen verlieh.

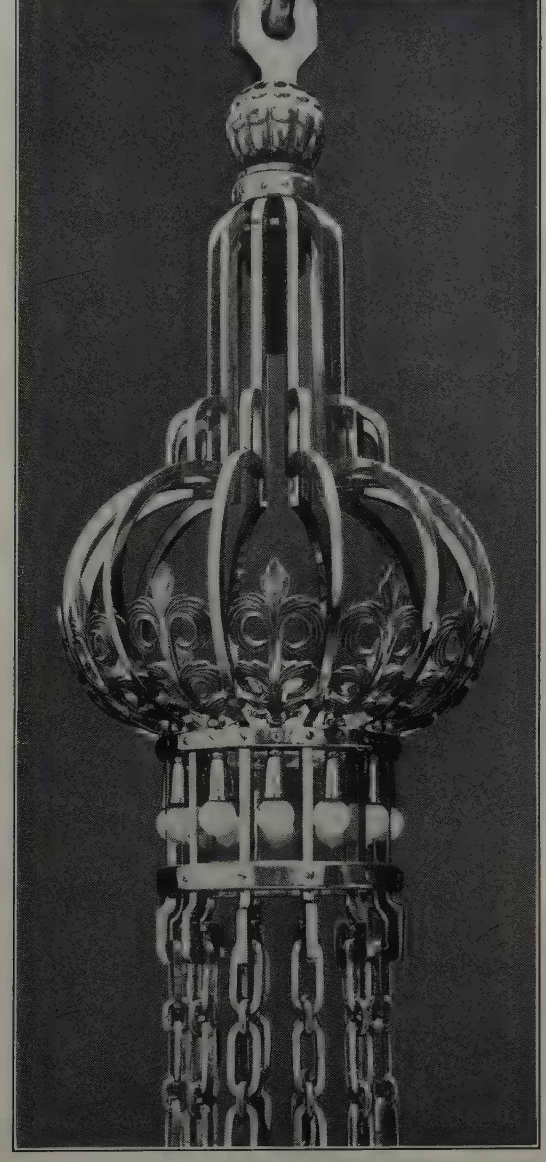


TEILSTÜCK VOM KRONLEUCHTER IN ST. LUDWIG ZU MÜNCHEN

Vgl. Abb. S. 349

Und nun im folgenden noch zur Charakteristik der letzten Schaffensperiode der Malerin und zur Zergliederung ihrer Wesenszüge. Vom rein künstlerisch-anschaulichen Standpunkte aus muß man zu dem Urteil kommen, daß die letzte immerhin noch recht lange Periode strengster Abgeschlossenheit von der Welt einen schematisierenden Einfluß, angehende Verweichlichung der ehemaligen künstlerischen, ursprünglichen Kraft verrät. Die Künstlerin schaffte all ihre vom Gebetshauch durchwehten Arbeiten nur noch gefühlsmäßig aus dem Gedächtnis und aus der Erinnerung ohne den stärkenden Zusammenhang mit der Natur oder die Auffrischung der körperlichen Organismen durch das Studium nach dem Modell. Das religiös-schwärmerische Auswendigschaffen mußte somit zu einer am Schlusse schon fast bedenklich werdenden Verflachung, Verallgemeinerung des Formalen und zu einer Versüßung, zu einem Verblassen des ehedem so glühenden Kolorits führen; davon zeugen die späteren Arbeiten in der Karlsruher Galerie ebenso wie vor allem die im Rosgartenmuseum zu Konstanz. Auch in reicheren kompositionellen Arbeiten wie z. B. der »Erweckung der Tabitha durch Petrus« in der Karlsruher Kunsthalle, macht sich dieser vergrauende Einfluß geltend und gegen Overbecks »Erweckung des Lazarus« (freilich ein Frühbild aus dem Jahre 1822), die fast unmittelbar daneben hängt, muß in koloristischer Hinsicht Ellenrieders Bildchen abfallen. Fast nur mehr Heilige sind's und engelreine Kinder, die sie unermüdlich

auf die Leinwand zaubert, wohl mit einer Innigkeit wie einst Angelico. Bei der Vereinigung von Gebet und Arbeit in sich selbst war sie Romantikerin im eigentlich seelischen Sinne durch das in ihrem Wesen begründete, vielleicht unbewußte Zurückgreifen auf die mittelalterliche Mystik, deren Erleben und Übersetzen in die bildende Kunst, durch das Beschreiten der mystischen Wege, vor allem der »via contemplativa«, jener heiligen Ruhe, von der uns Suso oder Tauler Kenntnis geben. In diesem Sinne bedingte ihr romantischer Grundzug, den wir auch mit Dilthey »ein wunderbares Schweben zwischen Wirklichkeit und philosophischer Grundstimmung« nennen wollen, Werke wie die »Heilige, ein Gebetbuch haltend«, die zwei schreibenden Engel« oder die »Drei Jungfrauen«, ein Bild, dem der Text zugrunde liegt: »Lasset uns von Gott reden und seinen heiligen Geboten.« (Sämtliche Bilder in Karlsruhe.) Im Vergleiche gerade mit Werken der genannten Art kommt Beringers Wort über die Kunst Maria Ellenrieders in ihrem Verhältnis zu den übrigen Romantikern in Betracht, wenn er sagt, »daß sie in der unmittelbarer und naiver empfundenen Komposition« über jene (die Romantiker) hinausgeht, ihnen aber »nur in der tiefen Gedanklichkeit der Stoffe und deren literarischer Herkunft« nachsteht. Denn wir können vor allem an diesen Werken die fast schon zur Ruhe gekommene Zuständlichkeit, heiligmäßige Aktionslosigkeit der Figuren beobachten, die nicht mehr der Illustration der historischen kirchengeschichtlichen Ereignisse zu dienen haben. Vielmehr handelt es sich fast durchweg um eine bildgewordene Anbetung, zu der sich auch fast nur Kinder und jungfräuliche Menschen eignen. Das ist ein wesentlicher Zug der letzten Periode in erster Linie und ihr künstlerischer Fehler bestand darin, daß sie wie überhaupt viele Romantiker, »vor lauter begeistertem Schauen, vor aller seelischen Hingabe die praktische sinnliche Erkenntnis vergaß, und die sinnlichen Elemente wurden statt Trägern von Weltideen Symbole von Stimmungen« (Burger). Und doch wird man dieser eigenartigen Persönlichkeit in keinem Punkte die Achtung, vielleicht auch die Liebe nicht versagen können und über die Schwächen ihrer ausklingenden Kunst hinwegzusehen vermögen, wenn man sie als gesteigert empfindende, mit



TEILSTÜCK VOM KRONLEUCHTER
IN DER ST. LUDWIGSKIRCHE IN MÜNCHEN
Vgl. Abb. S. 349

TEILSTÜCK
Vgl. Abb. S. 349



DOPPELARMLEUCHTER IN BRONZE
Entwurf von Franz Frohnsbeck jun.; Ausführung von Joseph Frohnsbeck (München)



LEUCHTERBANK IN BRONZE
Entwurf von Franz Frohnsbeck jun.; Ausführung von Joseph Frohnsbeck (München)

ihrer Kunst untrennbar verbundene Wesens- und Charaktererscheinung kennen lernt, so wie sie Friedrich Pecht, den wir als Kronzeugen hier anführen müssen, uns schildert: »Wer die später durch Taubheit von der Außenwelt fast abgeschlossene Frau mit den großen durchdringend forschenden Augen vor sich sah, wird diese wunderbare Erscheinung wohl niemals vergessen .... Kam sie einem in der Werkstatt, umgeben von betenden Kindern und Frauen, die sie geschaffen, entgegen, so erhielt man ganz das Bild einer Heiligen, wenn die feine, edle Gestalt, die hohe, schlanke Figur mit den von großer ehemaliger Schönheit erzählenden Zügen, der blassen, bis zur Durchsichtigkeit feinen Haut, den tiefen, leuchtenden, dunkeln Augen voll geistatmender Milde, schwärmerischer Begeisterung und doch wiederum scharfer Beobachtung dem Eintretenden die edelgeformte kleine Hand bot. Es war etwas Ekstatisches in ihrem Ausdruck, was übrigens auch nicht entfernt ans Krankhafte grenzte, da es aus eben so viel Inspiration des künstlerischen Talents, der ewig regen Schaffenslust, als der echtesten und reinsten Frömmigkeit zusammengesetzt erschien. Diese letztere war allerdings ihr Lebenselement, der Grundzug ihres Charakters. Dafür umwehte sie eine Atmosphäre der Reinheit und Jungfräulichkeit, wie einem wohl selten oder nie im Leben wieder entgegengetreten ist und jedem den Eindruck der echten Beseligung, des tiefsten inneren Friedens, einer mit edlem Stolze gegen alles Unreine gewappneten und doch demütigen Natur machte. Dieser keusche Adel, die tiefe, fromme, kindlich gläubige Hingebung an das Unendliche (hier haben wir den mystischen Zug D. V.), das Ahnungs- und Weihevolle sind denn auch das wertvollste Element ihrer Produktion. Die Darstellung dieser seltenen Eigenschaften ist ihr fast immer, manchmal in einem Grade gelungen, der ihre Arbeiten an Wert neben das Beste stellt, was die deutsche Kunst in dieser Richtung hervorgebracht hat und ihnen eine spezifische Bedeutung gibt. Es liegt in der Natur der Sache, daß ihr, die bei allem



GITTER VOR DER GRUFT S. K. H. HERZOG KARL THEODOR IN BAYERN IN TEGERNSEE

Entwurf von Prof. A. v. Hildebrand und Architekt Karl Sattler. Ausführung von J. Frohnsbeck in München. — Eisen blank, Wappen Bronze

von kindlicher Naivität war, die Darstellung des süßen Reizes reiner Kindlichkeit und frommer Frauennatur, das Ahnungsvolle, die Hingebung an Gott am besten gelang, da Frauen und Kinder die besten Träger dieser Empfindung sind. Sie war aber der künstlerischen Formgebung, der Stilisierung des Kolorits in einem Grade Meister, daß viele ihrer Produktionen durch diese Vereinigung einen ganz absoluten Wert haben und ihn behalten werden, solange es noch ein Echo für diese Empfindungen in der Welt gibt.« Heute, wo wir der Künstlerin und ihrem Werke mittelbarer und objektiver gegenüberstehen, werden wir naturgemäß in manchen Punkten vom Urteile Pechts abweichen müssen.

Mein Schlußwort laute aber dahin, daß ich in diesen Zeilen keineswegs einer bedeutungslosen Kunst Lob spenden wollte, sie, wie es oft geschieht, schlechthin zu »machen« bestrebt wäre, wohl aber versuchte ich eine für ihre Zeit charakteristische Persönlichkeit der Vergessenheit zu entreißen, ohne dabei auch nur im geringsten behaupten zu wollen, daß man sich die Kunst und speziell die kirchliche Kunst auch heute für uns Lebende noch so vorstellen müßte, wie wir sie von Ellenrieders Hand geschaffen sehen; dafür sind wir um ein Jahrhundert bald weitergeschritten. Doch eines suchen wir heute wieder mit der damaligen Zeit — wenn auch auf ganz anderem Wege, mit wesentlich markanteren, eigenpersönlicheren und darum wahrhaftigeren Mitteln — gemeinsam zu erreichen, die eingangs angedeutete Verinnerlichung der Kunst, den wirksamen künstlerischen Ausdruck in Komposition und Farbe, wobei nicht die Gestaltung allein, sondern auch das Gestaltete Zweck des Schaffens ist. Dies verbindende Moment war das Motiv dieser biographischen wie künstlerisch-kritischen Bearbeitung. Und gewiß: nur um die Bedeutung der Künstlerin innerhalb ihrer Epoche neben dem Lebenswerke selbst auch noch aus dem Urteil älterer wie neuerer Fachgelehrter heraus noch zu erklären und zu begründen, habe ich eine Reihe von Zitaten meinem Gedankengange eingeordnet. So haben wir das umfangreiche Werk dieser Künstlerin, »in deren Schaffen« — zumal der frühen und mittleren Periode, wie wir gesehen haben — »noch der Abglanz der guten Maltradition des voraufgegangenen Jahrhunderts liegt, das sie aber mit einer Veredelung der Form und mit einer durchdachteren und im Renaissancesinne gesetzmäßigeren Komposition übertrifft« (Beringer) an unserm Auge als die Schrift ihres Lebens vorüberziehen lassen, gleichsam als die Erfüllung des Satzes, den ein französischer Romantiker einmal geprägt hat: »Das Schöne verlangt die Vereinigung mehrerer Eigenschaften: die Kraft allein ist nicht schön ohne die Anmut. Mit einem Wort: die Harmonie wäre der weiteste Begriff des Schönen«.



FRANZ A. FROHNSBECK (MÜNCHEN) KASSETTE
Eisen blank. — Ausführung von Jos. Frohnsbeck (München)

EIN NEUER KRONLEUCHTER

Hierzu die Abb. S. 349—353

Die St. Ludwigskirche in München erhielt gegen Ende des Jahres 1912 einen in Bronze geschmiedeten Kronleuchter, der sie nächst den Fresken des Cornelius zu einer nicht zu übersehenden Kunststätte macht. Die künstlerische Idee desselben ist Eigentum des angesehenen Architekten Professor Richard Berndl in München, der in dem Hofschlossermeister Joseph Frohnsbeck einen ausgezeichneten, künstlerisch selbständig empfindenden Interpreten fand. Der Auftrag ist das Verdienst des Pfarrherrn, geistlichen Rat Fischer.

Der Lüster entwickelt sich nahe dem Gewölbe aus einem Kreuze und senkt sich in drei wohl abgewogenen Hauptabschnitten 11 Meter tief nieder. Der obere Absatz besteht

aus einem Kronenmotiv und einem gedrungen zusammengehaltenen Kettenbündel, das in eine zweite Krone von größerem Umfang und gelockerter Gliederung mündet. Dieses letztere Gebilde bereitet durch seinen Bau die von ihr weitergehende Doppelbewegung nach abwärts und auswärts vor. Die Abwärtsbewegung vollzieht sich vom unteren Reifen in drei Abschnitten bis zum Schlußkreuz; von eben dieser Stelle, die sinngemäß durch einen Kreis von 12 Kugellampen hervorgehoben ist, greifen 24 Kettenstrahlen nach dem großen Kronreifen auseinander, dessen Kreisbewegung sich in den 72 an Schnüren hängenden Beleuchtungskörpern wiederholt. Ist schon hier die Schwere dem Charakter des elektrischen Lichtes entsprechend aufgelöst, so vermehrt der Abschluß nach unten den Eindruck des Leichten, Schwebenden noch weiterhin auf eine so selbstverständlich scheinende Weise, daß bei aller Eleganz das Gefühl des Weihevollen, Großen, Erhabenen, des kirchlichen Ernstes nicht im geringsten geschwächt wird. An Schnüren schweben 84 kleinere Flammen nieder, die in schöner Verjüngung zu einem Lichtbüschel geordnet sind. Der Akzent liegt sachgemäß auf dem großen durchbrochenen Kronstreifen, der einen Durchmesser von 5 Metern besitzt und durch emaillierte, in den Überhöhungen mit grünen Glasflüssen geschmückte Absätze gegliedert ist. — Ein höchst gediegenes Werk kirchlicher Kunst der Neuzeit!

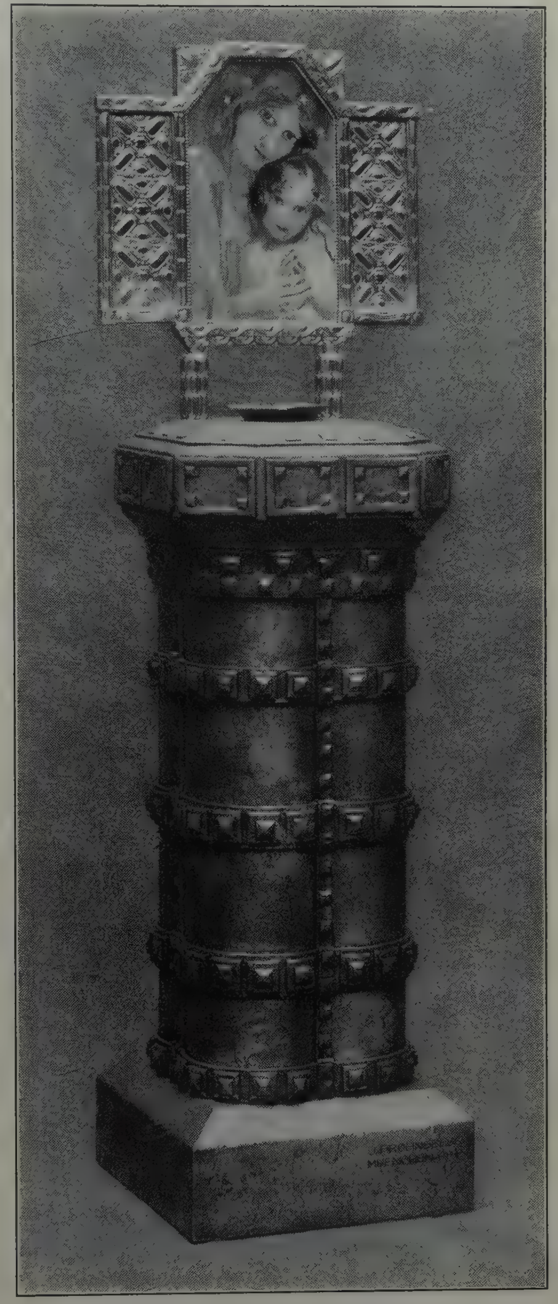
S. St.

WIENER KUNSTBRIEF

Die Frühjahrausstellungen des Jahres 1913. Künstlergenossenschaft — Hagenbund — Secession

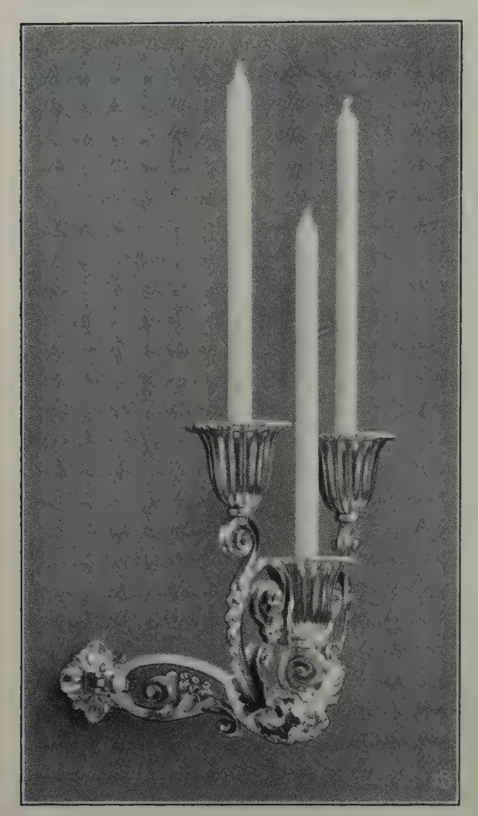
(Schluß)

An die Landschaft anschließend gehen Studie und Genre so ineinander über, daß sie selbst bei größter Mühe nicht auseinanderzuhalten sind und jeder Versuch, eine bestimmte Reihenfolge zu beachten, unmöglich ist. Besonders zahlreich ist hier auch die Beteiligung des Auslandes. In Opsomers »Blinde Frau« bewundern wir ein hervorragendes Werk feiner Charakteristik. Hermann Courtens »Blume der Königin«, zeugt von auserlesenem Geschmack. Klein-Chevalier und Leonhard Sandrock haben Marinebilder ausgestellt, ersterer die Flottmachung eines Rettungsbootes, betitelt »Zu Hilfe«, letzterer »Die Heimkehr des Ewerführers« (Feierabend). Das Milieu ist bei beiden auch in den Einzelheiten ganz ausgezeichnet festgehalten, das Meer und die Bewohner der Küste in überzeugender Naturtreue wiedergegeben. Isidor Kaufmann glänzt wieder durch seine Judentypen. Auch Krestin hat solche von minutiöser Ausführung und liebevollster Charakteristik ausgestellt. Malys »Chodische Bauernmädchen« zeugen von kraftvoller Unmittelbarkeit des Erfassens. Prächtig sind Lahodas »Violinspieler«, Jenitsch' »Dorfteich«, Probsts famose »Kühe im Wasser«, Koganovskys »Motiv aus Ischl«. Gute Stilleben zeigen



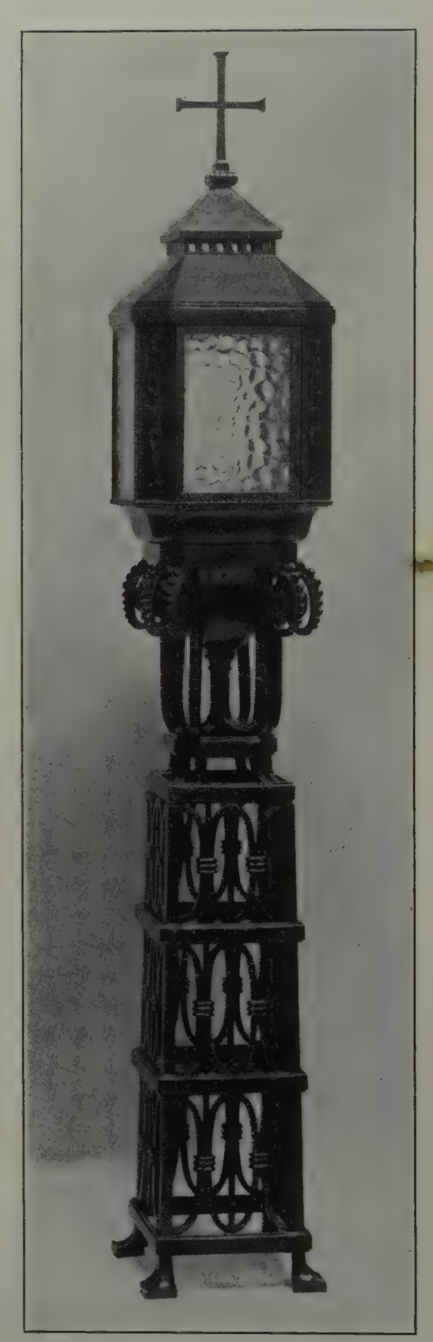
OPFERSTOCK FÜR DIE ST. MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN
Entwurf von Franz Hofstötter; Ausführung in Eisen und Bronze von Joseph Frohnsbeck (München)

auch Pentelei-Molnar und Pick. Jungwirths »Niederösterreichische Bauernköpfe« gewinnen ob ihrer Treuherzigkeit jedem Beschauer ein zufriedenes Lächeln ab. Baschnys »Nach einem Gewitter« ist sehr stimmungsvoll. Eichhorns »Parkeingang« ist flott. Das Triptychon Gellers »Café Siller in Wien« wird seiner geschickten und fleißigen Arbeit wegen (nicht minder wohl auch ob der Volkstümlichkeit des Motivs) viel gelobt. Ernst Liebermanns (München) »Dame im Reif-



ARMLEUCHTER IN BRONZE
Entwurf von Frohnsbeck jun.; Ausführung von Jos. Frohnsbeck (München)

rock« soll noch genannt sein. An Blumenstücken ist ebenfalls kein Mangel. Hugo Charlemont, Gleissenberg, Margarete Ehrlich, Glatz, Karl Probst und andere haben je nach ihrer Art recht gute Arbeiten ausgestellt. Sehr zahlreich ist das Porträt vertreten. Die Wiener Porträtmalerei hat bekanntlich ihre eigene Note. Sie huldigt noch dem alten Grundsatz, daß ein Porträt kein Objekt für die Betätigung in irgend einer neu erfundenen extravaganten Richtung sein soll, sondern daß man von einem Porträt in erster Linie verlangt, daß es die dargestellte Persönlichkeit dem Leben abgelauscht erkennen läßt. Ein schöner Ernst und ein solider Geist lassen die Schöpfungen entstehen. Alle stehen durchwegs auf einem sehr hohen Niveau. Nur einige wenige seien hier angeführt, so das in sicherer sachlicher Art von Ajdukiewicz gemalte Bildnis des Erzherzogs - Thronfolgers Franz Ferdinand im Jagdanzug, Krestins gewissenhaftes Porträt des berühmten Mediziners Professor Ehrmann, Büchs Graf Beck, Quincy Adams Frhr. von Gautsch, Rauchingers kaiserlicher Rat Gerstle, Stauffers Gräfin Margit Szapary. Eine wertvolle Leistung bietet Marie Rosenthal-Hatschek mit dem Porträt einer jungen Dame in Blau. Daß auch die altberühmten Namen wie Heinrich von Angeli, Gsur, Temple, Schiff, Horowitz, Krauß, Torggler, Scharf, Schattenstein, Veith würdig vertreten sind, gehört mit zu den Hauptvorzügen der Ausstellung. Ebenbürtig der Malerei ist diesmal auch die Plastik. Der große Eingangs-Mittelsaal zeigt wieder eine Reihe vorzüglicher Skulpturen. Ein Kleinod ist der polychrome Bischof Artur Straßers, der trotz seiner etwas abseits erfolgten Aufstellung nicht übersehen werden kann. Ein prächtiger Sankt Nikolas, von Breitner in Holz geschnitzt und zum Teil bemalt, schließt sich in seiner eigenartigen Stilisierung einer Madonna an, die der Künstler im Vorjahr ausgestellt hat. Von den Werken der Großplastik fällt zuerst Hofners »Eulenspiegel« auf. Faßnacht (München) bringt eine überaus reizvolle und vortreffliche Gruppe »Mutterglück« zur Ausstellung. In der Mitte des Raumes erhebt sich gleichfalls eine anmutsvolle Gruppe »Scherzo« von Josef Müllner — von der Stadt Wien angekauft —, ein Ephebe, der von Panthern umspielt, die Becken schlagend, einherschreitet. Stundls »Tänzerin«, Müllners »Orpheus«, ebenso sein »Lebensfrühling«, Gorniks »Pantherweibchen«, Kauffungens Hochrelief »Der siebente Schleier«, Murmanns »Philosoph«, Pohls »Brunnenfigur« (inzwischen leider von einem Besucher versehentlich umgestoßen und vollständig zertrümmert), sind alles Leistungen, die durchweg auf einer Stufe stehen, daß sie den Eindruck bedeutenden Könnens und Gestaltens hervorrufen. Als eine Schöpfung, die durch ihre poetische Darstellung von starker Wirkung ist, sei Philipps »Frühlingseinzug« genannt, ein Mädchen, das, von blumenbeladenen Kindern umgeben, dahinstürmt. Auch Schloß' »Abendröte«, eine etwas schwer hingelagerte, aber plastisch gut durchempfundene Frauengestalt, ist sehr lobenswert. Sehr bedeutend ist Zeleznys »Chopin-Büste«, ein kühn geschnittener Kopf, der nichts von dem traditionellen leidenden und seufzerlichen Ausdruck des Chopinbildes besitzt. Ein vorzüglich stilisierter »St. Georg« von Willy Ruß ist auf dem Verbindungsgang des ersten Stockwerkes aufgestellt. Der frappierend naturwahre »Studienkopf« von Georg Minne ist eine der besten plastischen Schöpfungen. Faßnacht, dessen »Mutterglück«



KANDELABER IN BRONZE
Entwurf von Franz Frohnsbeck jun.; Ausführung von Joseph Frohnsbeck (München)

schon erwähnt wurde, hat auch eine streng charakteristische Büste des Prinzen Leopold von Bayern (Abb. im VIII. Jahrg.) geschaffen, Schwerdtner eine ganz neue Büste des bulgarischen Czaren Ferdinand, beides ausdrucksvolle Arbeiten von hervorragend technischen Qualitäten. Eine sehr ähnliche gute Büste des Komponisten Leo Fall hat Heu gebracht, Hirsch ein recht hübsches Kinderporträt in weiß glasierter Fayence. Kerschbaums in Birnholz geschnitzte »Weibliche Figur« ist eine gelungene Arbeit. Mächtig wirkt Schloß' und Wolleks »Grabmal« in schwarzem Marmor, in Gemeinschaft mit dem Architekten Oskar Neumann entworfen und geschaffen. Die Künstler haben ihrer Riesenaufgabe, monumental-dekorativ zu wirken, entsprochen. Statuetten und Büsten von Canciani, Perl, Siegfried Bauer, Philipp, Emmerich, Swoboda repräsentieren in achtunggebietendem Maße ihre speziellen Richtungen.

Einen verhältnismäßig großen Raum nehmen die Medailleure ein. Fast alle bedeutenden Meister dieser vornehmen Kleinkunst sind vertreten. Schwartz, Hartig, Schaefer, Hujer, Meier, Perl, Hugo Taglang, Placht, Six, Weinberger usw. Professor Schwartz glänzt mit seinen aus freier Hand getriebenen Porträts, unter Hujers Plaketten ist die schöne Festgabe der »Grünen Insel« an ihren achtzigjährigen Großmeister August von Schaeffer. Placht bringt Bildnisplaketten von Weihbischof Dr. Find und Regierungsrat Kleibel, Meier Emailarbeiten aus getriebenem Kupfer, Perl eine fein gearbeitete Plakette »Die Jagd«, Hartig vortreffliche Porträts. Hlavacek und Ranconi geben eine hübsche Anregung mit ihren Malerbildnis-Plaketten, die Kunstfreunden eine persönliche Beziehung zu dem Schöpfer eines Werkes bieten sollen, an dem sie sich erfreuen.

Anschließend hieran muß die Ausstellung des Hagenbund genannt werden, welchem die Künstlergenossenschaft Gastfreundschaft gewährt. Im Hagenbund, dessen tadelloses Arrangement Architekt Keller zu verdanken ist, steht die Plastik stark im Vordergrund. Zur Brunnenfigur wie geschaffen ist die köstliche Plastik eines Bären von Barwig, eine Arbeit, die für einen Wiener Park oder Platz eine sehr empfehlenswerte Erwerbung sein würde. Die »Tanzenden Faune« und der »Panther« sind ebenso reizvoll wie originell. Starken Eindruck machen auch die Porträtbüsten Heus, auch eine Brunnenfigur des gleichen Künstlers — Bürgermeister Doktor Karl Lueger als Ritter — ist wohlgelungen. Sein Schäferhund in farbigem Marmor ist von starker Naturtreue und mit eines der besten plastischen Stücke der Ausstellung. Stemvlaks Statue »Das Weib« sowie sein »Bacchanal« sind bedeutende Leistungen, ebenso Elsa Ködeshazy-Kalmar und Sturses Porträtbüsten. Auch die malerische Abteilung zeigt das Bild unentwegten fleißigen Strebens und ehrlicher Arbeit. In erster Reihe steht hier wohl Laske, der in der Erfassung von Massenerscheinung nicht leicht zu erreichen ist. Graf ist sehr vielseitig. Neben recht guten Landschaften stellt er auch einige Blumenstilleben von großem farbigem Reiz aus; auch sein Damenbildnis, das an Hodler erinnert, zeigt einen flotten kräftigen Pinsel. Rewys »Uhue« sind bemerkenswert und von natürlicher Einfachheit, Michels »Dejeuner sur l'herbe« fällt auf durch seine prächtigen Beleuchtungseffekte und einzelne Details mit schöner Farbenwirkung. Glasner bringt ein Landschaftsbild »Verschneite Tannen«, das durch seine gute Zeichnung und die feinen grauen Töne einen Beweis von dem innigen Naturgefühl des Künstlers liefert. Interessant sind die Bilder Nejedlis. Eckerdts frische Studien verdienen Erwähnung. Weiters sind noch Otto Barth, Bauriedl, Huck, Sick, Staeger und Ullmann zu nennen. Prächtige Porträt-Lithographien geben Wyczolkowski und Mehoffer. Graf Schaffgotsch bringt ausgezeichnete Intarsienbilder, Stanger verschiedene interessante Zeichnungen. Die Architekturbilder Kellers, Skizzen zur inneren Ausgestaltung der Wohnräume des Panzers Viribus unitis sind Beispiele einer virtuosen Zeichenkunst und eines gesunden Blickes für Lösung von Raumfragen. Die Blätter, sowie Pleyr-Osseggs Entwurf und Grundriß einer Dorfkirche sind so ziemlich alles, was für die Königin der Künste, wie man die Architektur zu nennen pflegt, diesmal übriggeblieben ist.



GRABLATERNE IN BRONZE
Entwurf von Franz Frohnsbeck jun.; Ausführung von Joseph Frohnsbeck (München)

Gleichzeitig mit der großen Ausstellung im Künstlerhause ist auch die Frühjahrsschau in der Secession eröffnet worden. Die Secessionisten von früher,



KOMMUNIONBANK-GITTER FÜR DIE ABTEIKIRCHE ST. OTTILIEN. EISEN GESCHMIEDET UND VERGOLDET
Entwurf von Fr. Thaddäus Schmuderer; Ausführung von Jos. Frohnsbeck, Hofkunstschlosser (München)

schon die letzten Ausstellungen erweisen dies, sind andere geworden, das Auffallende um jeden Preis ist nahezu verschwunden und man kehrt wieder zur Natur zurück, von der sich die Kunst niemals auf die Dauer, ohne an sich selbst Schaden zu leiden, abwenden kann. Die gegenwärtige Ausstellung gibt keinen Anlaß mehr zu irgendwelchen prinzipiellen Erörterungen. Es sind ungefähr zwei Dutzend bedeutender Bilder vorhanden, was bei einer Anzahl von ungefähr zweihundert Nummern, darunter auch etwa dreißig graphische Blätter, immerhin aller Ehren wert ist. Als die interessanteste und hervorragendste Komposition der Ausstellung darf wohl Jettmars umfangreiches Bild »Die Türme des Schweigens« bezeichnet werden. Das Bild gibt einer ernsten, ja fast tragischen Stimmung Ausdruck. Am Fuße eines Abhanges eine Menschengruppe, hinter ihr auf kahler Höhe eine Festung mit düsteren hochansteigenden Türmen — die Türme des Trotzes. Seit Jahrhunderten scheinen sie in die Lüfte zu starren, schaurig und stumm. Grelles Licht strahlt von den Festungsmauern, auf die Türme aber fallen dunkle Wolkenschatten wie von nahenden Gewittern. Kräftige phantastische Stimmungsarchitektur. Der steinerne Ausdruck des steinernen Trotzes, in dem hoffnungslos die Menschengruppe am Fuße des Hügels sich gegen ihr Schicksal stemmt. Zwei Männer, ein Weib und ein Kind. Zwischen den letzten beiden ein sitzender Greis mit vergrämten Zügen, ein Vielerfahrener, ein Denker, die Hände im Schoße übereinandergelegt; ein den inneren Schmerz mit unbeugsamem Willen tragender Weltweiser und Weltverächter. Das Ganze der ergreifende Ausdruck vergeblichen, aussichtslosen Kampfes der Menschen gegen widrige Mächte. Leichter ist die Deutung bei der Amazonenschlacht des gleichen Künstlers. Diese führt eine Fülle leidenschaftlich bewegter Gestalten vor, es geht da zu wie bei einem Rubensschen Jüngsten Gericht, wenn auch natürlich der hinreißende Schwung des großen Vorbildes nicht erreicht und die Farbe für die Wucht der dargestellten Szene etwas zu lieblich ist. Es darf aber als ein Werk voll tüchtigen Könnens und persönlicher Kraft gelten, das auch den Meister der Zeichnung erkennen läßt. Seinen Gobelin-Entwurf »Pfingstfest« kennen wir bereits aus der Ausstellung für kirchliche Kunst vom vorigen Jahr (Abb. S. 103). Liebenweins »Europa« muß als sehr gutes, dekoratives Bild von großem Farbenreiz bezeichnet werden. Sein zweites Bild »Madonna im Weinberg« ist recht innig und keusch empfunden und strahlt in heller Farbenfreudigkeit. Er erzählt hier eine anmutige Marienlegende, die Mutter begegnet dem Christkind in den herbstlich gefärbten Reben. Auch des Künstlers Zeichnung »Die heilige Barbara« ist sehr schön und edel. Lanzinger bringt eine »Pietà« von großer Zartheit. Wladislaw Jarocki besticht durch die Wiedergabe seiner in Form eines Triptychons

PARKTOR AM SCHLOSS LEUTSTETTEN, FÜR S. K. HOHEIT PRINZREGENT LUDWIG, RESTAURIERT VON J. FROHNSBECK, HOFKUNSTSCHLOSSER (MÜNCHEN)

gemalten »Hugulentypen«. Vorteilhaft haben sich die Münchner Gäste eingeführt »Der Fechtmeister Magnani« von Knirr ist vorüglich durchgeführt, einfach und vornehm gemalt, ebenso seine Kopfstudie. Krebshofers »Junge Gesellschaft« ist sehr anregend und von außerordentlichem Reiz. Unter den Porträtmalern (auch Knirr und Krebshofer zählen zu diesen) ist es hauptsächlich Hammer, der durch die altwienerische, schlichte Art, in der er die Menschen auffaßt und wiedergibt, angenehm auffällt. Grom-Rottmayers »Porträtstudien« erfreuen durch ihre frische Technik. Die beiden Porträts »Weiße Rosen« und »Italienerin«, beide von Schmoll von Eisenwerth, bestechen durch ihre Anmut und koloristische Durchführung. Die Plastik ist nur mäßig vertreten. Unter den Plastiken ist unbestreitbar Hanaks »Gigant« das bedeutendste Stück. Mächtig und imponierend steht seine Gestalt vor uns, eine markante Muskelstudie. Des Künstlers Brunnen, »Das Kind«, »über dem Alltag« und seine Statue »Der Abschied« sind ebenfalls Beweise seines vielseitigen Könnens, obwohl seine Art, die Prinzipien des Impressionismus auf die Skulptur zu übertragen, nicht gerade als glücklich zu bezeichnen ist.

Auf dem Gebiete der Graphik glänzt ein farbiges Blatt Max Pollaks, »Die Universitätskirche in Wien«. Wertvolle Radierungen von starker Stimmungskraft bringen Kolb und Anton Kerschbaum. Bei Archibald Müller, der sich in seiner Manier etwas aphoristisch gibt, muß man seinen Ideenreichtum sowie seine Technik anerkennen. Unter der reichen Anzahl von Holzschnitten dürfte Walter Klemms »Vogelbuch«, eine künstlerisch-technisch vielsagende Arbeit, am meisten interessieren, sein Faust-Zyklus dagegen ist in seiner Darstellung dem gewaltigen Stoff nicht ganz gewachsen. Von Zeichnungen fallen die Porträts des Hofpredigers Kick und des Schottenpriesters Merete als Arbeiten von stilistischer Geschlossenheit auf. Hervorzuheben sind auch Krencks Buchseiten, Hans Franks »Geyer« und farbige Schnitte von Thiemann und Marta Hofrichter. Die römischen Architekturaufnahmen von Rudolf Perco zeigen viel Eigenart. Richard Riedl

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1913

Von A. W. Hopmann

(Schluß)

Wenn wir jetzt die süddeutsche Kunst verlassen und uns Berlin und Düsseldorf zuwenden, um die sich ja in der Hauptsache das nordische Kunstleben gruppiert, so ist der Schritt keineswegs groß. Die Berliner Kunst kristallisiert sich im wesentlichen in der Sezession und dem Verein Berliner Künstler. In M. Liebermann und A. Kampf begrüßen wir gewissermaßen schon zwei Klassiker der Kunst Spree-Athens; Kampf zeigt eine flott und flüssig gemalte rassige Zigeunerin. Bei seinem älteren Kollegen wirkt der »Barmherzige Samaritan« ansprechend durch die Gewähltheit des Tons, während die Schönheit der Idee nicht zu ihrem Rechte kommt. Abseits vom Wege der Massen möchten wir vor allem R. Schuster-Woldan nennen, dessen drei Damenbildnisse sich durch eine gewählte Ausdrucksweise hervorheben. Ein Vergleich mit seinem Doppelgänger in der Malerei der Vornehmheit, dem Ungarn Laszlo, würde eine interessante psychologische Parallele darbieten. Schulte im Hofes Porträt von Geheimrat Kirdorf ist der Bedeutung des Dargestellten wenig entsprechend. Das gleiche ist von H. Baluschek's »Eisengießerei« zu sagen. Das, was wir die Seele der Industrie nennen möchten, kommt weder in dem einen noch anderen Werk zur Geltung. R. Breyer, Charlotte Berend, Oppler und v. Brandis zeigen gute Stilleben, Emil Orlik bringt ein interessantes Chinesenbildnis und Fr. Kallmorgen eine farbig ansprechende bayerische Kirchweihszene. Erwähnen möchten wir noch Oppenheimers japanisches Stilleben und Hübners »Blaues Zimmer«. Aus der großen Zahl der übrigen seien noch C. Herrmann, Looschen, H. Licht, Langhammer, Sandrok und H. Vogel genannt. Alles in allem zeigt sich Berlin nicht von der fortschrittlichen Seite. Im Königsberger Saal fällt angenehm K. Albrecht durch seine Abendlandschaft mit intimem Farbenreigen auf, wogegen L. Dettmann leider etwas enttäuscht. Wir meinen, daß das bedeutende Können dieses Künstlers es nicht nötig hat, bei Böcklin derart fühlbare Anleihen zu machen, wie er es in seiner »Burg am Meer« offensichtlich tut. Von den Weima-



SIEBENARMIGER SAKRAMENTSLEUCHTER
Entwurf von Franz Frohnsbeck jun.; Ausführung von Jos. Frohnsbeck, Hofkunstschlosser (München)



MARIA ELLENRIEDER SELBSTBILDNIS
Gemäldegalerie in Karlsruhe. Phot. Bruckmann (München)
Zum Artikel über die Künstlerin in Nr. 10, 11, 12. — Gemalt 1827

sich der junge S Kohlschein mit einigen Landschaften ein. G. Macco, F. v. Wille, A. Kaul, W. Fritzel halten sich im allgemeinen in den Grenzen ihrer erprobten Art. Reusing und W. Petersen zeigen sich vielleicht nicht ganz auf der Höhe, wenn gleich die »Dame in Schwarz« des ersteren immerhin farbig von Interesse ist. J. Bretz erquickt in der Polyphonie der Techniken und Darstellungsgegenstände mit einer verträumten Gartenstimmung, die alle Vorzüge freier künstlerischer Empfindungsweise lebendig werden läßt. Flott und sicher setzt Müller-Voltheim die Gestalt einer jungen Dame auf die Leinwand. — Nun zum Ausland. England tritt am geschlossensten auf. »Akademisch« ist das Schlagwort, das sich hier den meisten Besuchern auf die Lippen drängt. Es ist richtig insofern, als England sich in bemerkenswerter Weise — seinem kühleren Naturell entsprechend — den im Festland sich ablösenden stürmischen Strömungen ferngehalten hat. Der Geist des Präraphaelitismus schwebt noch sichtbarlich über der dortigen Kunst und wir meinen — nicht zu ihrem Nachteil. Ch. H. Shannons »Die Kindheit des Bacchus« und Ricketts »Die Flucht Kleopatras« sind dafür gute Proben. An Turner gemahnt F. Browns »Nebelmorgen an der Themse«, wenn schon das Temperament des Sonnenmalers auch nicht allzusehr fühlbar ist. Die vornehme Kunst eines Muirhead, Sheeton und J. Lavery wirkt gegenüber den Bildern der anderen Säle höchst innerlich und poesievoll. In der österreichischen Kollektion versucht F. Pantsch der tragischen Szene des »Ertrunkenen Flößers« einen allgemein menschlichen Zug zu geben, und dem aus dem Leben gegriffenen Vorgang eine gesteigerte Wirkung zu verleihen. Der pyramidenförmige Aufbau der Gruppe — eine um den nackten Toten wehklagende Landbevölkerung — über die ein großes Holzkreuz seine Arme ausbreitet, deutet darauf hin. Das Ganze hinterläßt keine bezwingende Stimmung, die der Maler offensichtlich auszulösen sich abmühte. Daß das Bild vom Standpunkt des naturalistischen Empfindens versagt, ist noch der geringste Fehler. Von den belgischen Meistern wirkt eine Landschaft von Courtens besonders anziehend. Im übrigen erheben sich die Bilder unserer Nachbarn, von denen Baseleer, Paerels, van Holder besonders hervorgehoben seien, nicht über den Höhegrad der ganzen Kunstausstellung. In der französischen Abteilung befinden wir uns wieder auf der hohen See der im Farbenenthusiasmus schwelgenden Malerei. Namen wie Surédas, Sidaner, Raffaelli und dann Monet, Manet und Renoir sind dafür vollgültige Zeugen und besonders letzte nach wie vor keine schlechten Anwälte der von ihnen geübten Kunstanschauung. Als ein trefflicher Künstler erweist sich wieder Lucien Simon. Zum Schluß sei noch der drei Sonderausstellungen von Wansleben, Schreuer und Heimig Erwähnung getan, die während des Monats Juni die Ausstellungsbesucher mit ihrer anziehenden Kunst erfreuen konnten. Speziell Schreuers Arbeiten zu sehen gewährt immer ein Vergnügen.

rern zeigt O. Herbig einen guten Studienkopf, U. Brendel begnügt sich mit zwei mittelmäßigen Skizzen; erheblich erfreulicher sind F. A. Schmidts und M. Merkers Landschaften wie auch A. Olbrichts frische Aquarelle. L. v. Hofmann ist mit drei Dichtungen in bekannter Art vertreten. Von der jungen Kasseler Kunst bieten Fr. Fennel, H. Meyer-Kassel und E. Odefey beachtenswerte Proben. — Der Gastgeber, Düsseldorf, hat relativ den meisten Raum für sich behalten. Es hat bei manchem Minderwertigen doch mit einer starken und soliden Kunst den guten Ruf der Düsseldorfer Malerei gewahrt. Über die vielen verschiedenen Vereinigungen, die sich hier mit der Zeit aufgetan haben: Düsseldorfer Künstlerbund, Gruppe 1904, Bund der Friedfertigen, Freie Vereinigung, Ausstellerverband und der Gruppe Niederrhein kann füglich zur Tagesordnung übergegangen werden. Als wirtschaftliche Gebilde mögen sie ihren Wert haben; die künstlerischen Grenzen sind jedoch derart verwischt, daß eine Charakterisierung des Individuellen, aus dem sie doch in erster Linie ihre Existenz herleiten, schwierig sein dürfte. Einen unleugbar starken Eindruck werden die Stilleben von Medardus Kruchen auf jeden hinterlassen, der für derartige Bildmotive Verständnis hat. Der pastose Farbenauftrag, je nach Form und Art der Blumen wechselnd, läßt eine äußerst körperhafte Wirkung geltend werden. Es gehört ein gereiftes Können dazu, um bei dieser Art nicht grotesk und aufdringlich zu werden. Eine höchst solide und erfreuliche Malerei zeigt der »Märztag an der Fift« von C. Lutz jr. Sehr gut führt

Wohl niemals hat die Plastik Gelegenheit gehabt, so unzweideutig darzutun, daß ihr innerer Wesenszug konservativ ist, wie gerade in den letzten Jahren. Die Zeit, die der Malerei einen wahren Hexensabbat



ANTON MÜLLER-WISCHIN (MÜNCHEN) HERBSTTAG

von Versuchen zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten gebracht hat, war kaum imstande, in der Skulptur im großen und ganzen von ihren Bahnen zu bringen. Es wäre unrecht, für die Bildhauer aus dieser Entwicklung Lob oder Tadel herleiten zu wollen, denn das konservative Element ist ein Faktor, der dem Material, auf das die mit Hammer und Meißel arbeitenden Künstler angewiesen sind, innewohnt. Beim Studium einer modernen Skulpturensammlung stößt der Beschauer sehr oft auf Beweise dieser Tatsache und sie ist gerade dann von besonderem Interesse, wenn, wie es auch auf der Düsseldorfer Skulpturenausstellung der Fall ist, Künstler mit Werken vertreten sind, die offenkundig erkennen lassen, wie sehr sie dieses konservative Element zu besiegen und der Plastik neue Bahnen zu weisen bemüht waren.

Um gleich mit den stärksten Vertretern dieser modernen Kämpen zu beginnen, sei auf E. Barlachs-Berlin, G. Kolbes-Berlin und M. d'Havelooses-Brüssel seltsame Gestalten hingewiesen. Kennzeichnen sich die Figuren Barlachs durch eine starke Betonung der Flächen und Kolbes Mädchengestalten, die er bevorzugt, durch übermäßiges Spiel mit den schmächtigen, schlanken Gliedmaßen, so reizt den belgischen Künstler vornehmlich die Betonung des sinnlich erregten weiblichen Körpers. Schon die Wahl seiner Vorwürfe: »Tänzerin«, »Libelle«, »Vor dem Tanz«, »Salome«, deuten darauf hin. Sie führen eine offene Sprache und es gelingt ihnen wohl, das vibrierende Nervenleben durch alle Phasen seiner Entwicklung — dieses Ziel schwebte ihm offenbar bei seinen abstoßenden Salomefiguren vor — glaubhaft zu machen. Damit ist es d'Haveloose aber ebensowenig wie seinen beiden anderen Kollegen gelungen, in der Behandlung des Materials neue Wege zu weisen. Im Gegenteil bieten diese Künstler einen trefflichen Beleg dafür, daß die Wahl einer exzentrischen Bewegung, die gerade bei Kolbe und d'Haveloose zu beobachten ist, nicht auch eine Sprengung jener Grenzen vorzutäuschen vermag, die dem Bildhauer durch die Aufgaben, die ihm der Stein stellt, einmal gezogen sind. Franz Metzner hat von den drei Ausdrucksmöglichkeiten der Plastik: strenge Wiedergabe der Formen, ihre Stilisierung oder die lockere Behandlung der Flächen, wozu als vierte noch das Arbeiten mit verschiedenfarbigem Material gerechnet werden könnte, die breite, stilistische Flächenbehandlung gewählt, die ihm die machtvolle Größe seiner Figuren fast von selbst nahelegte. Gerade bei diesem Berliner Künstler ist zu verfolgen, wie die Wiedergabe des seelischen Gehaltes den Bildhauer zu entschädigen vermag für die engen Grenzen, die ihm die Plastik durch den Mangel der Farbe, gezogen sind. B. Hoetger-Darmstadt, der den genannten Künstlern nahe steht, hat sich immer noch nicht entschließen können, seine skizzenhafte, durch das Innenleben seiner Figuren in keiner Weise berechtigte Manier aufzugeben. Die »Badende« von F. Klimsch-Charlottenburg überrascht durch ihre merkwürdige, mit dem Titel wenig in Einklang zu bringende Stellung. Bei der »Narciß«-Figur K. Albickers ist die Behandlung des Körperlichen geschickt. Eine köstliche Probe seines Könnens zeigt A. Kraus-Berlin in seinem lachenden Frauenkopf, eine lebendig erfaßte, wohl durchdachte Arbeit. W. Scheufens Marmorplastik »Die Freude« darf man ob der glücklichen, das Seligkeitsempfinden feinsinnig darstellenden Verkörperung wohl als typisch ansprechen. Form und Inhalt weisen hier ein selten schönes Ineinandergehen auf. Die weibliche Halbfigur E. Segers-Berlin zeigt in jeder Linie den seiner Sache



GEORG MAYER-FRANKEN DORFWEIHER

sicheren Künstler, wie auch die Düsseldorfer G. Deihle und A. Bauer in ihren Skulpturen ein gereiftes Studium zu erkennen geben. Von den vielen sonstigen guten Arbeiten sei noch besonders auf die Porträtbüsten M. Kern-Löfftz'-München, U. Janssens-Stuttgart, B. Sophers-Düsseldorf, Fr. Lommels-München und Seilers-München hingewiesen. H. Lederer-Berlin bringt ungewohnterweise eine Diana in antiker Formengebung und Gebärdensprache ohne sichtbare eigene geistige Zutat. Echter gibt er sich in der Büste Geheimrat Heidemanns. Die wenigen Skulpturen, die religiöse Vorwürfe behandeln, beschränken sich auf durchweg gute technische Wiedergabe eines Christus und einer Magdalena.

Das moderne Kunstgewerbe hat neuestens eine Entwicklung durchlaufen, die man wohl als glänzend bezeichnen darf. Das mit der Zeit in diesen Dingen wieder feiner gestimmte Gefühl hat sich darauf besonnen, daß der Schmuck unseres Heims einen inneren Zusammenhang mit der übrigen Ausstattung aufweisen muß, wenn nicht das Auge, oder besser gesagt unser ästhetisches Empfinden, durch einen Mißklang gröblich gestört werden soll. Dieses Ineinandergreifen von Bildkunst und Kunstgewerbe rechtfertigt vollgültig die Angliederung einer großzügig angelegten Raumkunst-Ausstellung an die Gemälde- und Skulpturensammlung der »Großen Düsseldorfer«. Wenn man die einzelnen Gemächer durchschreitet und die verschiedenen Stile auf sich wirken läßt, so kann fast ausnahmslos gesagt werden, daß im Gesamtbild wie auch in den Details die fühlbare Anlehnung an die Stile vergangener Zeiten deutlich eine Weiterentwicklung, eine sinngemäße, logische Weiterführung der Grundidee erkennen läßt. Wer sich über die Größe dieses Fortschritts klar werden will, prüfe einmal den Unterschied, der z. B. die Renaissance-Möbel, wie sie in den achtziger Jahren massenhaft fabriziert wurden, von jenen scheidet, die wir auf der Düsseldorfer Raumkunst-Ausstellung zu sehen Gelegenheit haben. Die Aufgabe des modernen Kunstgewerbes hat F. A. Breuhaus in seinem Jagdzimmer und der Bibliothek ganz besonders glücklich gelöst. Der Musik- und Vortragssaal J. Kleesattels zeigt eine stilvolle Einfachheit, die offenkundig bezweckt, den Zuhörer möglichst wenig durch starken Schmuck von dem gebotenen Kunstgenuß, Vortrag und dergleichen abzulenken. Wir persönlich betrachten aber dieses Bestreben, das sich fast durchweg bei der Lösung gerade dieser Aufgabe beobachten läßt, nicht als das allein Richtige oder in allen Fällen Anzustrebende. Eine festlich gestimmte Menge in einem nicht nur schön, sondern auch lebhaft geschmückten Raum zu sehen, ist ein Genuß, den man unter Umständen nicht gerne vermißt. Davon findet sich allerdings auf der Düsseldorfer Raumkunst-Ausstellung noch recht wenig — entsprechend dem etwas ernsten, herben Zug, der die moderne Architektur und das Kunstgewerbe charakterisiert. Alles in allem ist sie aber ein Beweis des Vorwärtsschreitens.

EXZELLENZ DR. GEORG FREIHERR VON HERTLING

der bayerische Ministerpräsident, begeht am 31. August seinen 70. Geburtstag. Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, deren I. Präsident er seit Gründung der Gesellschaft bis gegen Ende 1909 war, bringt ihm dankbarsten Glückwunsch dar. Freiherr von Hertling war auch an der Gestaltung der »Christlichen Kunst« weitgehend beteiligt.

DIE 10. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG ZU VENEDIG

Von Dr. O. Doering-Dachau

Die äußere Anordnung der venezianischen Kunstausstellung ist die gleiche wie in den letzten Jahren. Mithin findet sich die größte Menge der Ausstellungsobjekte in dem Hauptpalaste, und gleichzeitig sind dies der Mehrzahl nach Erzeugnisse italienischer Kunst. Ein paar internationale Säle kommen dazu, außerdem ein Raum, der die österreichische Ausstellung beherbergt. Im Parke finden sich die Kollektionen der Deutschen, Franzosen, Engländer, Belgier und Ungarn in den schon von früher her bekannten Pavillons; ein neues Heim in geschmackvollen Formen haben sich die Schweden geschaffen. Fast allgemein herrscht diesmal das System, in Einzelgruppen das Charakterbild des Schaffens hervorragender Meister vor Augen zu bringen. Auch Schweden und Ungarn machen in dieser Richtung wenigstens einen Versuch. Die Österreicher, Engländer und Belgier haben die übliche bunte Massendarbietung, und wenn auch immerhin die letzteren des Interessanten genug bringen (was man von den beiden andern nicht durchweg behaupten kann), so macht sich der Mangel an Einheitlichkeit hier doch empfindlich bemerkbar. Wieviel tiefer ist der Genuß, wieviel intensiver die Belehrung, wenn man innerhalb eines Raumes nicht zwischen wechselnden, hart aufeinanderstoßenden Eindrücken hin und her geworfen wird. Ganz besonders kommt diese Vertiefung und diese Ausbreitung der Erkenntnis der Kunst Italiens zustatten, die den Ausstellungen von Venedig für ihr seit Jahren weitsichtig durchgeführtes kluges Programm zu Dank verpflichtet sein muß. Denn die deutschen, französischen und andern Sondergruppen bieten im ganzen nicht viel Neues, wohl aber tun dies die italienischen, die so manchem, bereits hingeschiedenen, bei Lebzeiten der weiteren Außenwelt wenig bekannt gebliebenen Meister nachträglich zu seiner kunstgeschichtlichen Stellung verhelfen, manchem lebenden die Anwartschaft auf eine solche eröffnen. Gewiß, auch in Venedig wollen Bilder verkauft werden; dieser Platz steht ob der daselbst herrschenden Chancen sogar in gutem Ruf. Aber doch wird der Eindruck vermieden, als sei der geschäftliche Zweck der wichtigste. Der erlesene Geschmack, die tiefere künstlerische Absicht herrscht bei diesen Veranstaltungen so sichtlich vor, daß alles Kunstfremde darüber in den Hintergrund tritt. Noch eins darf nicht vergessen werden, weil es ebenfalls zu den vorbildlichen Eigenschaften der venezianischen Kunstausstellungen gehört; es ist der Ausschluß aller Dinge, die nach irgendeiner Richtung hin, sei es nach der religiösen, der politischen oder nach der des allgemeinen Anstandes, verletzen können. Dafür herrscht aber die weiteste Freiheit in jeglicher künstlerischen Richtung. Wie jede Nation willkommen ist, die etwas Rechtes zu bieten hat, so auch jede Auffassung und Stilrichtung, die gesund und erfolgversprechend ist. Es fehlen nur die kompletten Torheiten — wobei ich nicht zu behaupten weiß, ob das Fernbleiben dieser ein freiwilliges oder unfreiwilliges ist. Wer Kubisten, Futuristen und derlei Leute sucht, ja auch schon die in Verwilderung geratenen Nachahmer des Van Gogh und ähnliche, findet in Venedig keine dergleichen.

Die deutsche Kunst wie auch die französische sieht man diesmal nur durch je vier Meister vertreten. Von den Deutschen ist es Fritz Erler, von dem eine Auswahl äußerlich verschiedenartiger Werke den Hauptsaal unseres Pavillons erfüllt. Ist doch hier der meiste Raum, das kräftigste Licht vorhanden, wie es die zum Teil umfangreichen Stücke erheischen. Zwei davon (»Sommer« und »Winter«) gehören zu den Wandmalereien des Wiesbadener Kurhauses und sind auch weiteren Kreisen bereits durch ihre Schaustellung im Münchener Glaspalaste bekannt. Es hat sich, wie man weiß, seinerzeit ein beträchtlicher Lärm um sie erhoben, von dem, wie häufig bei solchen Sachen, hinterher nicht recht einzusehen ist, warum eigentlich. Dekorative Eigenschaften können diesen alles Reliefs entbehrenden Malereien ob ihrer starken farbigen Wirkungen und ihres vorzüglich erreichten Aufgehens im Milieu unmöglich bestritten werden. Daß damit aber auch alles gesagt ist, was zu ihrem Lobe vorgebracht werden kann, daß von tieferer Bedeutung keine Rede, und daß somit nur das Auge desjenigen Beschauers befriedigt wird, dessen Ansprüche über den nach äußerlichem Reize nicht hinausgehen, ist ebenso unbestreitbar. Das gleiche gilt auch von den beiden Fresken, deren Gegenstände dem Ariost entnommen sind. Hier tritt dieser Mangel an innerlichem Interesse noch empfindlicher hervor, da die Interpretation der dichterischen Idee weder klar noch eindringlich genug erscheint. Auch diese beiden Ariost-Bilder, deren Eindruck auf den ihrer in starken Kontrasten zusammengestellten energischen Farben eingeschränkt bleibt, sind schon vom Glaspalaste her bekannt, wie denn Erler überhaupt für den, der unsere Münchener Ausstellungen gesehen hat, nur wenig Neues bringt. Das soll übrigens keinen Vorwurf bedeuten; die Zusammensetzung der Besucherschaft in Venedig ist eine größtenteils andere als in München, und besonders den Italienern sind diese Dinge ebenso neu wie dem deutschen Publikum die ihrigen. Die Erlersche Gruppe umfaßt außer den erwähnten Dekorationsstücken noch eine Anzahl von Porträts, darunter die Dame in Braun mit den lila Girlanden, die Dame mit dem Hunde, sowie verschiedene Herrenbildnisse, alles Werke, in denen der Dekorationskünstler sein glänzendes Können entfaltet, und sich zugleich auch um Charakterschilderung müht. Vervollständigt wird die Erlersche Darbietung durch eine Anzahl von Entwürfen zu den Hamlet- und Faust-Aufführungen des Künstlertheaters. — So werden wir im deutschen Pavillon gewissermaßen mit tönenden Fanfaren empfangen, denen aber alsbald mildere und feinere Weisen folgen. Wenden wir uns zur Linken, so gelangen wir in das Kabinett mit der Ausstellung von Werken Adolf Hengelers. Welch ein Unterschied der dekorativen Stücke, die er ausstellt, gegen die soeben gesehenen. Auch hier ist alles volle, ausdrucksreiche, dabei herrlich warme Farbe, aber zugleich wird Gedanke und Phantasie in Anspruch genommen. Immerhin drücken sie doch die Hengelersche Art nicht so charakteristisch aus wie seine Landschaften, seine genrehaften Stücke. Gelegentlich ist wohl eins von düsterem Inhalte dazwischen, wie das Todesbild »Der Landreiter«, aber allzumeist herrscht in seinen Werken jene entzückende Behaglichkeit, jene reizende Drolerie, jene warme Heimatsliebe, die Hengeler zu einer der sympathischsten Künstlererscheinungen des modernen München machen; jener feine, absichtslose Humor, der seine Art von der mehr satirischen Spitzwegs unterscheidet. Um nur ein Meisterstück herauszugreifen, nenne ich das köstliche Bild eines Kindes mit Muff in einem Saloninterieur. — Von der Hengelerschen Ausstellung geht es zu der des Hans von Bartels. Also aus den Gegenden des deutschen Südens zur Wasserkante, wo die Wellen ans Ufer brausen, und wo ein hartes Volk arbeits- und gefahrgewohnter Männer und Weiber den Elementen eine kärgliche Existenz abringt. Auch eine größere Anzahl Bartelsscher Werke, wie wir sie jetzt in Venedig beisammensehen, vermag ja im Grunde über den Meister nichts Neues zu sagen, aber dennoch schafft jede seiner Malereien, angesichts seines kraftvollen Vortrages, seiner charakteristischen Farbengebung, seiner intimen Menschen- und Naturschilderung, den Eindruck von etwas Neuem, und als fände man, gleich dem

Künstler, an denselben Gegenständen immer wieder andere, malerische wie seelische Eigenschaften. Die Bartelssche Farbengebung tritt energisch und eigenartig auch bei einigen Blumenstilleben hervor. — Den vierten Saal nehmen Malereien des Königsbergers Ludwig Dettmann ein. Er vereinigt ein lebhaftes Farbenempfinden, die Neigung für volltönige Lichtwirkungen mit tiefer poetischer Empfindung. So schildert er etwa einen Friedhof in feinen blaugrünen Tönen, die Pracht eines reich blühenden Kirschbaumes, die Farbenglut eines Rosenstillebens, versucht sich an der Wiedergabe einer Apfelernte; freilich für mein Gefühl ohne ausreichenden Erfolg; das Bild wirkt etwas allzu fleckig. Mit besonderer Vorliebe widmet sich Dettmann der genrehaften Darstellung religiöser Gegenstände, und so sind solche innerhalb der deutschen Ausstellung wenigstens in dieser Gruppe zu finden. Die Szene der Verkündigung ereignet sich bei Dettmann an einem ländlichen Friedhofstore; bei der Anbetung des Kindes und auch bei einer anderen Darstellung der hl. Familie finden wir diese im Innern des Stalles, der ganz von warmem Lichte durchflutet ist, während ein heller Sonnenstrahl durch das zerbrochene Dach auf des Kindes Strohlager herniederleuchtet. Die Feier des hl. Abendmahles in einer protestantischen Dorfkirche zeichnet sich durch vorzügliche Menschenschilderung aus. Etwas unklar ist eine Szene des Abendläutens, wobei ein Mann und eine Frau die im Freien auf einem Gerüst stehende Glocke ziehen. Bei dem starken Überwiegen des münchnerischen Elementes in dieser Ausstellung ist es um so dankenswerter, daß durch eine abweichende Richtung die Vielseitigkeit der deutschen Malerei wenigstens angedeutet ist.

Bevor man die Säle des französischen Pavillons betritt, hat man vier Bronzeköpfe von Rodin zu bewundern, Allegorien seiner tiefsinnigen, nicht leicht verständlichen Art. Hier ist jede Linie, jede Fläche voll Absicht, und so sind diese Köpfe in der Ausführung auch keineswegs gleichartig, der eine mit besonders stürmischem Empfinden fast nur skizziert. — Den ersten der Gemäldesäle nimmt Lucien Simon ein. Bildnisse und Studien aus dem Volksleben wechseln miteinander. Mit wundervoller Überzeugungskraft sind alle diese Figuren aus dem Leben gerissen, so verschieden sie auch voneinander sind. Diese Matrosen, die am Kai faulenzen, diese Kinder, die im Garten spielen, die jungen Mädchen bei der hl. Firmung, das ausgelassene Treiben des Karnevals, das Gewühl auf dem ländlichen Tanzboden, die Karfreitagsprozession in Assisi, Pierrot und Colombine auf dem Theater, eine Gesellschaft von Herren, Damen und Kindern, abends in einem elegant ausgestatteten Atelier versammelt — ein jedes dieser gegenständlich so weit voneinander abweichenden Werke eröffnet den Blick in eine Welt für sich, schildert ihr intimes Leben und Empfinden nicht allein mit Hilfe virtuoser Zeichnung, sondern mit den Mitteln einer sprechenden, im vollem Lichte unbestechlichen Farbe. Gelegentlich gibt es Wagnisse wie die koloristischen Zusammenstellungen auf dem Pierrot-Bilde, und doch, wer könnte von Buntheit in tadelndem Sinne sprechen, wo alles so natürlich und harmonisch zusammengeht. Die Kraft des Ausdruckes, die Ehrlichkeit, der große Zug des Gedankens, der sich in Linie und Farbe ausspricht, schafft, daß diese Werke als wahrhaft monumental dastehen. In einem kleinen Saale gibt es eine der feinsten Zusammenstellungen, die ich von Werken des Gaston La Touche bisher gefunden habe. In diesem engen Raume entfaltet sich die wahre Leuchtkraft dieser herrlich warmen Farbenstimmungen, die so echt französisch empfunden und doch so allgemein überzeugend sind. Am schönsten, wenn der Künstler einen Ballsaal, eine Theaterbühne, ein von wohligem Luxus erfülltes Speisezimmer schildert, aber meisterlich auch, wenn er uns in den Wald führt, in dem das Licht seltsam vibriert, oder in einen Park, in dessen dunklem Gebüsche Lampions leuchten, während im Hintergrunde auf dem Grasplatze das Sprühen des Feuerwerks mit dem Mondlichte sich mischt. — Wie anders sind die Landschaften und Bildnisse des Emile René Ménard. Köstlich ist der Schmelz seiner zurückhaltenden Farbe; keusch die Empfindung, die auch den gelegentlich vorkommenden Akt beherrscht; groß die Stilisierung der Naturschilderungen; still, bedeutsam die Wiedergabe menschlicher Charaktere. — Nicht völlig in sich ausgeglichen sind die Leistungen, die wir an dieser Stelle von Jacques Emile Blanche zu sehen bekommen. Einerseits verrät sich der englische Einfluß, besonders hervortretend in einigen Bildnissen, von denen das einer im Interieur dargestellten sitzenden Dame, die in grauer Seide gekleidet ist, hervorgehoben sei. Auch das Porträt eines alten Herrn in brauner Samtjacke vor einem ins Braune schillernden Hintergrunde gehört hierher. Aber anderseits zeigt sich, wie der Franzose seiner heimatlichen Eigenart folgt. So bei zwei Bildnissen, anscheinend derselben Dame, in Orange gegen prachtvolle blaue Töne des Fonds oder bei dem einer anderen, die auf einem Felle sitzt, blau gekleidet, während im Hintergrunde bräunlich goldige Töne herrschen. Die Farbe führt in allen Werken des Blanche ihr charakteristisches Eigenleben, immer temperamentvoll und glühend, mag er auch hinter kalten Tönen Zurückhaltung vorzutäuschen suchen. Wenn aber derlei Fesseln fallen, so feiert die Farbe ihre Feste. So wenn Blanche das Volksleben schildert, wenn er bewegte Szenen zeigt und die Gelegenheit benutzt, leuchtende Uniformen einzeln oder in Masse vorzuführen. Oder, wenn er gar Blumen malt und die brennendsten Gegensätze zusammenwirft. Die Farbenfreudigkeit äußert sich sogar in der Ausstattung des von seinen Bildern erfüllten Saales, und das hätte nach meinem Gefühl lieber unterbleiben sollen. Brandrote Sessel mit schwarzem Sitz, oben um die Wände herum ein schreiender Fries, das beeinträchtigt für mich die Wirkung der Kunstwerke, deren Art dadurch als etwas Herausforderndes charakterisiert erscheint. Die französische Gruppe ist bedeutend genug, um solcher Mätzchen entbehren zu können. Sie ist von allem, was die venetianische Ausstellung diesmal bietet — abgesehen von einigen italienischen Kollektionen — das Wichtigste, und überragt, wie der Unparteilichkeit halber festzustellen ist, auch die deutsche bei weitem.

(Schluß folgt)

CHRISTLICHE KUNSTAUSSTELLUNG AACHEN

Anläßlich des Katholikentages ist im neuen Städtischen Kunstgewerbe-Museum eine Sonderausstellung für moderne christliche Kunst eröffnet worden, die besonders durch zwei hervorragende Kunstwerke weiteste Beachtung gefunden hat, durch den neuen Schrein für den Münsterschatz und den bronzenen Memorienleuchter für die Pfarrkirche St. Adalbert zu Aachen. Aber auch sonst sind bemerkenswerte Fortschritte zu verzeichnen, besonders auch auf dem lange vernachlässigten Gebiet der Paramentik. Hier sind es besonders die Arbeiten von A. Püttmann (Speier), Korff und Hackstein (Aachen) und Josefine Paulus (Aachen), die in Formgebung, Musterung und Farbe neue Lösungen bringen. Besonders sind es Ornate und Stolen nach Entwürfen von Hermann Krahforst (Aachen), der durch fein abgestimmte Farben und strenge Stilisierung herrliche Wirkungen erzielt. Von Krahforst sind noch

eine ganze Reihe von Entwürfen für die malerische Ausschmückung von Kirchen ausgestellt, die durch gutes architektonisches Empfinden sich äußerst künstlerisch präsentieren. Sein letztes ausgeführtes Werk ist die Ausmalung der Kirche von Wassenberg, und er hat dafür in sachkundigen Kreisen große Anerkennung gefunden. Von hervorragend künstlerischer Wirkung war auch der thronende Christus, welcher der Festhalle der Katholikenversammlung ihr weihevolles Gepräge gab.

Die kirchliche Architektur ist vertreten durch Entwürfe von Professor Kleesattel (Düsseldorf), der in souveräner Beherrschung des romanischen Stiles zu stets neuen Lösungen gelangt und durch Regierungsbaumeister F. Wildt (Aachen), der besonders den ländlichen Kirchenbaustil zu seinem Felde erwählt und hierin Musterbeispiele vorführt, die auf den Charakter der Gegend (Eifel) und die Anpassung an das Ortsbild Bedacht nehmen. Die Plastik ist durch technisch hervorragende Bildschnitzwerke von L. Piedboeuf und L. Schoepen (Aachen) vertreten. Von den Glasmalern haben sich die Firmen Dr. H. Oidtmann-Linnich, Schneider und Schmolz (Köln) und Stritt (Freiburg i. B.) beteiligt, die in dem Bestreben den Charakter der alten Kirchenfenster oder der Schweizer Kabinettscheiben durch getreue Kopien zu erreichen, Ausgezeichnetes leisten. Jedoch möchte man das tüchtige Können nicht auf dieses Gebiet beschränkt wissen und wünschen, daß auch die kirchliche Glasmalerei an dem Fortschritt des modernen Kunstgewerbes teilnimmt, wie bereits auf der Bayrischen Gewerbeschau mit gutem Glück versucht wurde. Diesen Fortschritt können wir erfreulicherweise auf dem Gebiete der Metallkunst konstatieren, wo der Memorienleuchter für die Pfarrei St. Adalbert von Carl Burger (Aachen), der durch eine Fülle tiefsinniger Reliefs und ihre künstlerische Durchbildung im einzelnen ein Meisterwerk darstellt, das einer besonderen Abhandlung würdig ist, die dem Künstler in einer der nächsten Hefte zuteil werden wird. Das gleiche gilt von dem herrlichen Kuppelreliquiar August Wittes, dem Leopardus- und Corona-Schrein für den Aachener Dom, der durch schöne Komposition und durch zahlreiche feine Details, wobei die gesamten Techniken des Goldschmieds mit Meisterschaft geübt wurden, allgemeine Bewunderung findet und ein monumentales Zeugnis für den heutigen Stand der kirchlichen Goldschmiedekunst darstellt. Aber auch die anderen ausgestellten Arbeiten Wittes zeigen eine selten künstlerische Qualität, besonders auch einige moderne Kelche, wobei durch Verwendung verschiedener Steine farbige Wirkungen von besonderem Reiz erzielt wurden. Die Eisen- und Kupferarbeiten von W. Giesbert (Aachen) zeichnen sich durch originelle Formen und materialgerechte Behandlung aus. Monumental wirken zwei große siebenarmige Leuchter aus Schmiedeisen und der in romanischen Formen gehaltene Taufsteindeckel für die Kirche in Erckrath (Kreis Düsseldorf).

Erwähnt zu werden verdienen noch auf dem Gebiete des Bucheinbandes und des Wandschmuckes die modernen Einbände von Felix Dudik (Aachen) und die Heiligenbilder von B. Kühlen (M.-Gladbach), von denen die guten Reproduktionen altkölnischer Bilder und die neueren Nachbildungen Fugelscher Gemälde als mustergültig anerkannt wurden.

Fassen wir das Ergebnis zusammen, so sehen wir auf den verschiedensten Gebieten neue selbständige Regungen und gerade einzelne Werke, wie der Memorienleuchter, welche tiefsinnige altchristliche Gedanken in ein neues Gewand kleiden, sind geeignet, die Vorurteile gegen die moderne christliche Kunst zerstreuen und ihr begeisterte Anhänger gewinnen zu helfen.

Dr. A. R. Maier

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Bildhauer Otto Zehentbauer (München) schuf jüngst für den Friedhof in Schoppach einen lebensgroßen Christus, der in Kupfer ausgeführt ist.

Maler Alois Balmer (München) lieferte die Entwürfe und Kartons für vier Glasfenster, welche von der Mayerschen Hofglasmalerei-Anstalt zu München im Auftrag des Staates ausgeführt wurden. Die Bilder kommen in den Chor der katholischen Pfarrkirche in Aindling.

Bildhauer Valentin Kraus hat soeben ein Kriegerdenkmal für die Stadt Laufen (Oberbayern) vollendet. Den wesentlichsten Teil desselben bildet die Reiterfigur des hl. Georg, unmittelbar nach Erlegung des Lindwurms aufgefaßt. Das Denkmal wurde von Fabrikbesitzer Georg Wrede in Freilassing gestiftet. — Der Künstler ist mit der Vollendung zweier großer Plastiken für die Seitenaltäre der Garnisonkirche in Würzburg, wo bis vor einiger Zeit sein bekanntes Werk: »Unsere Erlösung« aufgestellt war, beschäftigt; sie stellen die Madonna mit dem Kind und dem hl. Apostel Jakobus dar.

Vor dem Ausstellungsgebäude der Secession München wurde für die Dauer der Ausstellung eine monumentale Figur eines sitzenden Löwen in Porphyr von Fritz Behn aufgestellt, da sie wegen ihrer Größe im Bildhauersaal nicht untergebracht werden konnte.

Bildhauer Franz Hoser (München) vollendete für Flintsbach am Inn ein Denkmal, das anläßlich der Feier des hundertjährigen Jubiläums des Soldatenjahrtags durch den dortigen Veteranen- und Kriegerverein enthüllt wurde. Über einem Unterbau mit den Namen ehemaliger Kämpfer von 1809, 1812 und 1870/71 erhebt sich eine Säule, welche die Statue des Ortspatrons St. Martin bekrönt. Am Fuß der Säule ist ein kleiner Brunnen angebracht. Das Denkmal erhebt sich nächst der Ortskirche.

Joseph Albrecht (München) restaurierte in den letzten Monaten die Deckengemälde der Kirche in Zeil bei Bamberg (Ufr.).

Sondersfeld (Bez.-Amt Neumarkt, Opf.). Die neue Pfarrkirche erhielt im Presbyterium ein Deckengemälde der hl. Dreifaltigkeit, von der Hand Xaver Dietrichs (München). Die Mittel dazu wurden vom bayerischen Staat gewährt.

Die Stiftskirche in Münstereifel erhielt einen kostbaren Hochaltaraufsatz in Form eines Reliquienschreines. Er wurde im Atelier des Juweliers Mörs in Aachen gearbeitet und von Goldschmied Franz Wüsten in Köln vollendet.

Am 28. August 1912 waren 100 Jahre verflossen, seitdem Rudolf von Alt das Licht der Welt erblickte. Ihm ein würdiges Denkmal zu errichten und zwar an der Stätte seines Wirkens in Wien, haben zahlreiche Freunde und Verehrer in ausgiebiger Weise seit Jahren vorgesorgt. Die von dem Wiener akad. Bildhauer Hans Schwathe vollendete Bildsäule soll im Herbst dieses Jahres der Gemeinde vom Denkmals-Ausschuß, dessen Obmann Oberbaurat Ferdinand Fellner ist, übergeben werden. Außerdem ist zu Ehren des Säkularjahres eine Gesamt-Ausstellung der zahlreichen Werke Rudolf von Alts in Aussicht genommen.

In der Albertina zu Wien, dieser im Besitz Sr. Kaiserlichen Hoheit des Erzherzogs Friedrich be-

findlichen Erzherzog Albrechtschen Kunstsammlung und Bibliothek ist soeben eine Ausstellung religiöser Kunst dem allgemeinen Besuche zugänglich gemacht worden. Es ist eine Auswahl von 136 Handzeichnungen der berühmten Sammlung, die hier zur Schau gestellt wird.

BÜCHERSCHAU

Artur Weese, München, eine Anregung zum Sehen. Mit 160 Abb. 248 S. 4 M. Leipzig, Seemann. (»Berühmte Kunststätten«, Heft 35.)

Ein kundiger und angenehmer Cicerone geleitet uns hier in Nr. 35 der »Berühmten Kunststätten« durch unser liebes München. Wie gewinnen die tausendmal gesehenen Kirchen, Denkmäler und sonstigen Werke der Münchner Kunst unter seiner Beleuchtung auf einmal ganz anderes Leben, viel tiefere Bedeutung für uns und interessanten organischen Zusammenhang unter sich sowohl, als mit der Kultur und Kunst des übrigen Deutschland. Manch einem, der München längst zu kennen glaubt, vielleicht sogar manchem Urmünchner, kommt es erst vor Weeses gehaltvollem Buch so recht zum Bewußtsein, wie sehr München, und zwar nicht erst seit Ludwig dem Ersten den Titel einer wirklich hervorragenden Kunststätte verdient. Daß sich des Verfassers kunsthistorisches Wissen auf voller Höhe zeigt, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Eigene Hervorhebung und Anerkennung verdient indes der frische ansprechende Ton, den Weese anzuschlagen weiß, und der die Fülle der Studien gar nicht ahnen läßt, die dieser Arbeit zugrunde liegen. Ungewöhnlich ist auch die feine Art, wie der Verfasser in den Charakter der einzelnen Epochen und Stilgattungen einzudringen und einzuführen versteht. Wenn ich etwas vermißt habe, so wäre es höchstens eine entsprechende Würdigung des Nymphenburger Porzellans. Auch wird man es bedauern müssen, daß der modernen Münchener Kunst nicht doch ein eigenes Kapitel gewidmet wurde. Allgemein auffallen wird, zumal bei der sonstigen Toleranz des Verfassers gegen alle Stilarten das schroffe Urteil über die Person und Kunst von Peter Cornelius. Das im besten Sinn volkstümliche, gediegene, reich und gut illustrierte Buch kann bestens empfohlen werden.

Dr. Damrich

El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli, genannt El Greco. Mit 50 Abbildungen. Von August L. Mayer. Delphin-Verlag München. In Pappband M. 4.— Luxusausgabe in Ganzpergament M. 12.—

Schnell fertig ist die Kritik mit dem Wort. Das müssen manche eigenartige Künstler an sich erfahren, sowohl seitens mancher Kollegen, als auch seitens des Publikums und der berufsmäßigen Kunstliteratur. Zuweilen sind gleichzeitig die widersprechendsten Urteile über eine Künstlerpersönlichkeit im Umlauf; so gegenwärtig über Theotocopuli (um 1547—1614). Im III. Jahrgang (1906/1907) vorliegender Zeitschrift hat der auf der Rückfahrt von einer erfolgreichen Studienreise in Spanien leider so unerwartet aus dem Leben geschiedene deutsche Greco-Forscher Dr. Ludwig Zottmann einen langen, reichlich mit Abbildungen belegten Aufsatz über Theotocopuli veröffentlicht. Seitdem ist das Ansehen des Künstlers auch in Deutschland noch gestiegen. Nun erschien obige Greco-Biographie in Buchform, die wir wegen der Gediegenheit von Text und Ausstattung und namentlich wegen der Besonnenheit des Verfassers jenen Kunstfreunden empfehlen, die sich im Widerstreit der Meinungen ein eigenes Urteil bilden und ihren Gesichtskreis erweitern wollen. Theotocopuli hat sein überragendes Können in den Dienst der kirchlichen Kunst gestellt und war der feurig beredte Interpret der Stimmungen seiner Umgebung, die ihn selbst ganz erfüllten. Gewisse störende Äußerlichkeiten in Proportionen und Linienführung dürften ihren Grund in einem physischen Sehfehler haben. — Zu S. 38 möge bemerkt sein, daß auf dem Auferstehungsbild S. 41 Christus nicht zum Himmel hinaufschwebend, sondern über dem Grabe schwebend dargestellt ist.

S. St.

Der Dom des heiligen Petrus zu Köln am Rhein. Von Maximilian Hasak. Verlegt bei Hermann Walther, Verlagsbuchhandlung, G. m. b. H. in Berlin. 1911. 171 S. 4° (8°). = Die deutschen Dome. Eine Geschichte mittelalterlicher Baukunst. Erster Band.

Die eigentümlichen Vorzüge des vielleicht besten Kenners der deutschen Baukunst bewähren sich auch hier. Der Autor legt alles Gewicht auf die Zusammenstellung des urkundlichen Materiales und gewährt dadurch eine verläßliche, unumgängliche Grundlage für alles Weitere. So reiht er denn die Urkundentexte seit den frühesten in Betracht kommenden Zeiten bis zu denen der Vollendung des Werkes mit Erläuterungen und Folgerungen aneinander. Einigermaßen wird es uns dadurch auch möglich, eine Übersicht über Ursprung und Fortgang des Werkes zu gewinnen. Es fragt sich dann allerdings, wie weit der Leser auf diesem Unterbau den Überbau einer eigentlichen historischen und architektonischen Darstellung vermißt, und ob es nicht besser wäre, in einem Halbbande die Urkunden (hier in dem weiteren, die Akten einschließenden Sinn) allein zu edieren, etwa mit den nötigsten Anmerkungen, und in einem anderen Halbbande dem Leser eine zusammenhängende Erzählung der Baugeschichte und Beschreibung des jetzigen Baubestandes zu geben. — Die vorliegende Gestalt des Buches zeichnet sich noch durch zahlreiche und mannigfache Abbildungen aus, die meist den Aufnahmen der Kgl. Meßbildanstalt entnommen sind und durch größtmögliche Deutlichkeit usw. hervorragen. Dagegen leidet sie dadurch, daß die Abbildungen fast gar nicht auf den Text bezogen sind und umgekehrt, sowie, daß ihre unsystematische Verteilung zwischen den Textblättern die Übersicht erschwert. Zu letzterem trägt auch der Umstand bei, daß zwar ein alphabetisches Sachregister vorhanden ist, mit dem Namen »Inhaltsverzeichnis«, daß aber ein solches selbst fehlt. Man weiß nicht recht, ob man sich um solcher leicht zu überwindender Unvollkommenheiten willen eher an den Autor oder eher an den Verleger wenden soll, darf aber wohl den Fortsetzungen dieser Publikation mit dem Wunsch entgegensehen, daß deren hohe Vorzüge noch durch die angedeutete Sorgfalt für eine abgerundete Darstellung und Buchform ergänzt werden. — Proben aus dem Reichtum des eigentlichen Inhaltes würden hier zu weit führen. Doch sei namentlich hingewiesen auf die Beiträge zur Klärung über die Nomenklatur der mittelalterlichen Baumenschen (besonders S. 87f.) und über das Studium der damaligen Steinmetze und Architekten (besonders S. 106—108), sowie auf die besonnene Abwägung, mit welcher der Autor die Stärken und Schwächen dieses Domes kennzeichnet, der »wirklich ein unübertroffenes Meisterwerk gotischer Kunst« ist.

Dr. Hans Schmidkunz

DER PIONIER. Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Verlag der Ges. f. christl. Kunst, München. Preis des Jahrg. einschl. Frankozustellung M. 3.—. — V. Jahrg., Nr. 1: Kunst und Friedhofsanlage; Die neuesten technischen Errungenschaften für Kirchen- und Schulbau; Kleinere Mitteilungen und Anregungen; 7 Abbildungen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

AUSSTELLUNG VON FRANKENTHALER PORZELLAN
aus Heidelberger Privatbesitz

Von Oscar Gehrig

In den Monaten Juli und August fand im städtischen Sammlungsgebäude zu Heidelberg, dem Palais Chelius, eine Ausstellung alten Frankenthaler Porzellans statt, die nach Umfang und Qualität des Ausstellungsmaterials als einzigartiges Ereignis auf diesem Kunstgebiete bezeichnet werden muß, weist doch Heidelberg schon neben Speyer den größten Bestand speziell an Frankenthaler Porzellan auf. 1004 Nummern sind im Kataloge enthalten, darunter entfallen 58 auf neu ausgegrabene Modelle. Für die Geschichte des Frankenthaler Porzellans wird diese heurige Ausstellung demnach von großer Bedeutung sein, wie sie ferner auch an der Hand qualitätvollster Stücke manche Anschauung über den einen oder anderen Meister und verschiedene Perioden der Frankenthaler Porzellanfabrikation nach Auffassung, Technik und Geschmack geändert haben dürfte. So wurde wohl mit Unrecht die Frühzeit der Frankenthaler Porzellankunst bisher etwas vernachlässigt zugunsten der Klassizisten Konrad Link und Johann Peter Melchior, während uns hier in Heidelberg die Modelleure Joh. Wilh. Lanz, sein Nachfolger Joh. Friedr. Lück und Karl Gottl. Lück in nicht minder gutem Lichte erscheinen konnten. Der lebensvolle, noch voll und ganz barocke J. W. Lanz war 1755 mit Paul Hannong aus Straßburg zur Gründung der Manufaktur in Frankenthal gekommen; seine Stücke weisen rassige Züge in lebendiger, fast momentan wirkender Form auf. Perlen der Porzellankunst, noch geziert mit Tönen feinster Bemalung, sind sein »Bettler« und die köstliche »Keifende Bäckersfrau«. Lanz zur Seite steht der vornehme Schilderer des Kavalierlebens, Joh. Friedr. Lück, von dem (allein) die packend lebendigen Neufunde »Kavalier am Schreibtisch«, der große »Kavalier mit Flöte« neben der »Aepfelanbietende Bauersfrau« genannt werden müssen. Konrad Link ist bekannt als Hofbildhauer Karl Theodors; 1762 kam er nach Frankenthal. Er bringt zum ersten Male zur Abwechslung antikisierende Motive als ruhige Momente in die »kräuselnde Rokokomode«. Statt koketter Hofdamen zeigt er uns aufgeschossene Göttinnen; nennen wir von seinen hier vertretenen Modellen das »Dämchen mit Larve«, eine »Bacchantengruppe«, eine »Heilige« und zwei Biskuitreliefs, Karl Theodor und seine zweite Gemahlin darstellend. In Karl Gottl. Lück lernen wir den »Kunsterfahrenen Poussierer« und »eigentlichen Meister der Kleinkunst« kennen; von seiner graziösen und eleganten Art legen Zeugnis ab die Jagd-, Schäfer- und Gärtnerszenen wie der »Jäger aus der Kurpfalz», «Gärtner und Gärtnerin», das »Liebespaar«, der »Gärtner mit der Gießkanne«. Ihm ist als «verbauerter Lück» gegenüberzustellen Adam Baur, bekannt als Lehrer des Bildhauers Dannecker in Ludwigsburg, der etwas gröber in die Masse und Form geht als die bisher besprochenen Modelleure; besonders erwähnenswert sind seine neuaufgefundenen Stücke »Weibliche Figur mit Blumenkorb«, die »Abundantia« und der in zarten Tönen gehaltene »Cellospieler«. Schließen wir den Reigen mit einem der bekanntesten Porzellankünstler Johann Peter Melchior, dessen sentimentale, träumerische Art der Auffassung und des Vortrags auch in den hier vertretenen Neufunden, der »Ceres mit Putten«, dem »Kinderspiel« und dem »Hühner futternden Mädchen« zutage tritt. Porzellanservice in holländischem und Watteaugeschmack sind hier vorzüglich vertreten sowohl was Technik als auch feine, ja köstliche Bemalung anlangt; als komplette Stücke sind sie direkt als Unika zu bezeichnen, so z. B. das 172 Teile umfassende Service, welches einst Karl Theodor einem Kardinal zum Geschenke machte. Außerdem seien ein Déjeuner, Vasen, Räuchervasen und Sèvresimitationen nicht vergessen. Ein großer Teil der hier ausgestellten, kostbaren Schätze ist Besitztum der Heidelberger Sammlung, die noch übrigen vielen Stücke sind den Heidelberger Privatsammlungen der Herren: Rechtsanwalt Dr. Strauß, Kunstmaler Guido Schmitt, Graf Graimberg, Freiherr von Waldberg, Prinz Wilhelm von Sachsen-Weimar entlehnt wie auch den Kunstantiquariaten L. Bamberger, R. Rosenhain, J. Werner und K. Eifert.

KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG IN STEINAMANGER.

(Schätze ungarischer Magnatenschlösser.)

In Steinamanger, nur drei Stunden von Wien entfernt, jedoch bereits im Gebiet der ungarischen Reichshälfte, wurde am 22. September l. J. unter dem Protektorat des Prinzen und der Prinzessin Ludwig von Bayern eine kunsthistorische Ausstellung eröffnet, die die größte Beachtung aller Kunstfreunde und Kenner verdient. Die Leitung des erst kürzlich erbauten dortigen Museums hat darin alle in Privatbesitz befindlichen Kunstgegenstände des Komitates Eisenburg, dessen Hauptstadt Steinamanger bildet, in der Form einer Ausstellung mit vortrefflichem Gelingen der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Wer diese Gegend jemals bereist hat, dürfte sicher an der, der steierischen Grenze nahegelegenen Felsenburg Nemetujvar (zu deutsch Güssing) nicht vorbeigegangen sein. Hier hausten vor einigen Jahrhunderten die Herren von Nemetujvar, die Vorfahren des jetzigen bekannten Grafengeschlechts der Batthyany. Im regen Verkehr mit dem Westen und durch ihre Unabhängigkeit sammelten sie im Laufe der Zeit auf ihrer Burg eine Reihe unschätzbarer Kunstwerke, vorwiegend deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, welche bisher zum größten Teil der Öffentlichkeit unbekannt geblieben waren; in der jetzt eröffneten Ausstellung sind sie aber, wie schon eingangs erwähnt, zu sehen und zu bewundern. Den größten Schatz und auch die bedeutendste Anziehungskraft sind in der Abteilung für bildende Kunst ein neu entdecktes Gemälde von Lukas Cranach und einige bisher völlig unbekannt gebliebene Bilder dieses Meisters, wie seine »Madonna von Heiligen umgeben«, das Porträt des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, sowie das seiner Gemahlin Sibylle von Kleve, ferner ein hochinteressantes figurenreiches Werk von Peter Brueghel dem Älteren (Bauern-Brueghel genannt 1530—1569) betitelt: Predigt des heiligen Johannes. Für jeden Kenner ein Hochgenuß ist auch eine sehr bedeutende Sammlung flämischer Schule wie Ruysdael, Molenaeren, Brukelenkam, Snyders, Keyser, ferner mehrere italienische Werke von Tiepolo, Canaletto, Franzosen wie Watteau, Boucher und andere. Viele Bilder, deren Schöpfer unbekannt sind, so z. B. eine Kreuzabnahme von mächtigstem Eindruck werden den Forschern ein interessantes Studium bieten. Die ungarische Kunst ist durch Marko, Barabas, Manyoki und einen hochbedeutenden Kupeczky, ein Porträt des Prinzen Eugen von Savoyen durchaus würdig vertreten. In der plastischen Abteilung bilden vier italienische Bronzebüsten den Glanzpunkt, zwei hiervon werden dem Hofbildhauer Kaiser Karls V., Leone-Leoni zugeschrieben. Sie erregten auf der

Pariser Weltausstellung 1900 derartiges Interesse, daß ein Sammler ihrem Besitzer nicht weniger als eine Million Francs für sie bot. Größte Beachtung verdienen auch eine Anzahl sehr seltener altdeutscher und holländischer Holzschnitzereien. Unter den historisch interessanten Gegenständen herrschen die Rakoczy-Reliquien vor, die größtenteils noch nie ausgestellt waren, so das silbergestickte Wams Rakoczys, sein goldenes Waschbecken, der berühmte Onoder Becher, mehrere Originalporträts, Fahnen usw. Nicht minder bedeutend sind auch noch eine geschmackvolle Porzellan- und Glassammlung mit einzelnen Stücken von hohem künstlerischem Wert, alte Luxusgegenstände und Schmucksachen aus verschiedenen Jahrhunderten, welche den damaligen hohen Stand des Kunstgewerbes lebhaft vor Augen führen. Der außerordentliche zahlreiche Besuch, den die Ausstellung findet, mag den Urhebern derselben, speziell dem bayerischen Prinz-Protektor und seiner Gemehlin, die aus ihrem ungarischen Schlosse Sarvar so vieles Schöne zur Verfügung gestellt haben, eine freudige Genugtuung sein. R.

AUSSTELLUNG MODERNER GLASMALEREIEN IN MANNHEIM

Wenn es uns um eine Wiederbelebung unserer religiösen, kirchlichen Kunst ernstlich zu tun ist, so muß die Wiedererweckung der Glasmalerei mit ein Hauptmittel zu dieser Erneuerung sein. Besonders für unsere deutsche christliche Kunst. Denn in Deutschlands gotischen Domen war es vor allem, wo einst, im Mittelalter, die Glasmalkunst ihre vollste Blüte erlebte. Ohne die mystische Farbenglut altdeutscher Glasmalereien ist ja die Farbenorgiastik vieler unserer alten deutschen Meister, insbesondere Matthias Grünewalds, einfach undenkbar. — Durch Kopien eines Fensters aus Regensburg, die Geburt Christi darstellend, und zweier Porträts eines alten Glasfensters aus Montmorency will uns die Ausstellungsleitung Beispiele hochentwickelter mittelalterlicher Glasmalereitechnik vorführen. Musivische Glasmalereien sind das, die man nun wieder beleben möchte, im Gegensatz zu der sogenannten »Kabinettmalerei«, deren Ideal das »durchsichtige Oelgemälde« ist, und die Jahrhunderte lang unsere Glasmalerei beherrscht und irregeleitet hat. Gerade unsere Allermodernsten, die durch oft geometrisch strenge Linienorganisation im Gemälde den formauflösenden Impressionismus zu überwinden trachten, scheinen in ihren Formbestrebungen den straffen Forderungen der musivischen Technik besonders entgegenzukommen. Otto Gußmanns »Christus am Kreuz«, ein bleicher Akt zwischen einem Geschiebe blauer und violetter Felder, Joseph Gollers auf einer Hindin durchs Grün reitende »Diana« und Heinrich Vogelers als Gemäldereproduktion vielbekannte »Anbetung« gehen noch nicht voll und ganz in der von der Technik geforderten Linienzucht auf, sie arbeiten noch zu sehr mit Innenzeichnung und Hilfsschatten und behandeln die Darstellungen mehr als Oel- statt als Glasgemälde. Erst F. H. Ehmkes »Blumenvase« bringt in ihren vielen, vollen Farben die Vorzüge der musivischen Technik recht zur Geltung. Alfred Bölds »Krippe« zeigt renaissancisch reiche Anordnung und gemahnt an Luca Signorellis Tondi, um so archaisch gebundener gibt sich dagegen seine »Kniende Veronika«. August Ungers »Kunst« leidet an ihren ausgepumpten, hohlen Formen, während seine »Tapferkeit«, ein gewappneter Jüngling, den grobgefügten Monumentalstil eines Lederer anstrebt. In ähnlichen, wuchtigen, aber von innen heraus stoßkräftigeren Formen gebärdet sich Thorn-Prikkers vielangefeindetes Monumentalfenster für den Bahnhof zu Hagen i. W., ein eherner Hymnus auf die Arbeit, von dem das rechte Teilstück ausgestellt ist. In ekstatischen Bewegungen gibt sich seine »Geburt Christi«. Cesar Kleins »Frauenfigur« für Cottbus, in wohlgefällig geschwungener Umrahmung, schmiegt kosend Kinn und Wange in den vollen Blumenstrauß. Harald T. Bengens ätzend grüne und schokoladenfarbene »Frauenfiguren« sind in Glas übertragener Gaughin. Noch mehr könnte man dies von Max Pechsteins dreiteiligem Fenster für die Berliner Ausstellung für Ton- und Cementindustrie mit exotischen, zerstückten aschgrauen Akten sagen. Der alten Technik und Leuchtkraft am nächsten kommt aber Pechstein mit seinem bieder und fest gezeichneten »Baumeister« für das Rathaus zu Eibenstock, in dem märchenhaft sprühenden Durcheinanderquirlen der Farbenornamentik. Fritz Krauß.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ein reizvolles Dorfkirchlein ist in Ramersbach bei Ahrweiler in der Eifel entstanden. Die Bruchsteinwände, das Schieferdach, die etwas barocke Turmhaube, die Umfassungsmauern des terrassenförmigen Kirchhofes — alles atmet Heimatduft. Dabei ist überall, besonders in dem Grundriß, eine modern empfindende und gestaltende Architektenhand zu spüren. Sehr geschickt ist die Sakristei mit der Kanzel verbunden. Mitten in der Front steht das runde Türmchen. Die seitlich von ihm liegenden überdachten Eingänge, das Fenster der im Turm befindlichen Taufkapelle, eine darüber stehende, kraftvoll eingefaßte Kreuzigungsgruppe — alles vereinigt sich zu einem architektonischen Gesamtbilde von hoher Schönheit. Der Schöpfer der Kirche ist der Architekt Peter Marx, B. d. A. in Trier. Es sei noch besonders hervorgehoben, daß dem Architekten auch die ganze Innenausstattung übertragen worden ist. Das neue, einfache Pfarrhaus verstärkt den guten Gesamteindruck. Die Kosten sollen verhältnismäßig gering gewesen sein. Rechtsanwalt Dr. Bartmann, Dortmund

Berchtesgaden. Für das neue, von Prof. Franz Rank erbaute reizende Kirchlein in Au bei Berchtesgaden (Oberbayern) stiftete S. K. Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern den Hochaltar. Der Entwurf stammt von Theodor Kolmsperger, die Ausführung in Holz geschah in den Werkstätten von Kolmsperger und Pfefferle in München. Das Altarbild der hl. Familie ist von Professor Waldemar Kolmsperger gemalt. Die Fassung des Altars ist in Polierweiß und Glanzgold gehalten und erhält durch Blumenmotive, die sich an die Berchtesgadener Heimatkunst anlehnen, eine glückliche farbige Belebung.

Bildhauer Franz Cleve in München, ein geborner Kevelaerer, schuf für den Friedhof seiner Heimat eine große und monumentale Kreuzigungsgruppe. Das Material der Figuren ist Euviller Muschelkalk.

Köln. Bildhauer Joseph Möst (Köln) vollendete eine große und eigenartige Schöpfung für die hiesige Minoritenkirche: Die Immakulata, umgeben von einem reichen Strahlenkranz und 10 Engelgruppen. Das Werk schwebt frei im Kirchenraum.

Wiesbaden. Die von Professor Dr. Becker in Mainz neuerbaute Dreifaltigkeitskirche wurde am 29. Sept. eingeweiht. Sie erhielt Zentralheizung (System Perret).

Altötting. Für die am 13. Oktober eingeweihte neue St. Anna-Kirche hat S. K. Hoheit Prinzregent Luitpold von Bayern den Hochaltar gestiftet.

Berlin. In dem Wettbewerb, den die »Gartenlaube« für Bilder aus dem deutschen Familienleben veranstaltet hat, sind 30 Werke, Ölbilder, Aquarelle, Radierungen und Zeichnungen eingegangen. Das Preisrichterkollegium, bestehend aus den Professoren Kampf, Liebermann, Manzel und René Reinecke, hat nun aus diesen Arbeiten fünf ausgewählt und die Preise folgendermaßen erteilt: Erster Preis 3000 Mk. an Robert Balke in Schwiebus; zweiter Preis 2000 Mk. an René Kuder in Weiler bei Schlettstadt; dritter Preis 1000 Mk. an Julius Rehder in Hamburg; zwei vierte Preise zu je 500 Mk. an Erich Rips in Berlin-Grunewald und Max Fabian in Berlin. Trotz der immerhin nicht niedrigen Preise dürfte die recht geringe Beteiligung seitens der Künstlerschaft auffallen. G.

Mannheim. Der Stadtrat hat den Vertrag der Stadtgemeinde mit dem Deutschen Künstlerbunde wegen der im Jahre 1913 in der hiesigen Kunsthalle zu veranstaltenden großen Ausstellung genehmigt. G.

Gotha. Frauenkunstausstellung. Hier wurde die erste Frauenkunstausstellung des Bundes Badischer Künstlerinnen eröffnet, bei der nur Frauen aus dem badischen Lande und von diesen eingeladene Thüringer Künstlerinnen ausstellen. Der Katalog enthält in der Malerei 100, in den Zeichnungen und der Graphik 17, in Plastik und Kunstgewerbe 50 und in einem Nachtrag noch 15 Nummern. G.

Darmstadt, die jüngste Kunststadt Deutschlands, hat zu Ehren ihres großen Sohnes, des Landschaftsmalers Eugen Bracht, an dessen 70. Wiegenfeste auf der Mathildenhöhe mit ihrem prächtigen Villenkranz im städtischen Ausstellungsgebäude 400 der bekanntesten Werke desselben aufgestellt. Landschaften und Naturausschnitte aus unserer deutschen Heimat, der Schweiz, Norwegen, Italien und Palästina finden sich hier vereinigt, die bei Tag und Abendstimmung, in Sturm und Windesstille mit virtuosem Geschick und wunderbarer Poesie gemalt sind. Auch die Industriegegenden mit ihren vielen und hohen Schloten in Rauch- und Dampfwolken, hat Bracht mit keckem breitem Pinsel auf die Leinwand gezaubert. Einige besonders charakteristische Werke seien hier aufgezählt, wie Hannibals Grab, Rochlitz an der Mulde, Colditz mit dem Wehr, die Sautrift, die Hermannshütte bei Hörde in Westfalen und last not least, das Gestade der Vergessenheit, ein wunderschönes, tiefernstes Phantasiebild. Aquarelle, Radierungen, Handzeichnungen in Feder und Blei beschließen die herrliche Revue.

In Baden-Baden haben dieses Jahr die deutschen Künstler im Ausstellungsgebäude an der Lichtentaler Allee mit 605 Gemälden, Aquarellen, Holzschnitten, Lithographien, Radierungen, Zeichnungen und plastischen Kunstwerken sich ein Stelldichein gegeben. Von den Darstellungen auf religiösem Gebiete sind zu nennen Steinhausens »Im Garten von Gethsemane«. Ein prächtiges Stimmungsbild, in dem die Silhouette des Heilands sich klar von dem schwachbeleuchteten Himmel abhebt, die Jünger sind nur teilweise sichtbar, während die dichten Ölbäume das Bild abschließen. Bei Rupperts »Pietà« sehen wir den Leichnam des Erlösers, ähnlich dem Holbeinschen, nur mit edlerem Haupt; Maria ist im Begriff, sich zu ihrem Sohne niederzubeugen. Als Bildhauerarbeiten gehören hierher Kornhas »Jugendlicher Johannes« als Majolikabüste und Schreyöggs »David« in Marmor. Gertrud Stamm hat »Golgatha« in Silhouettenform auf blauem Glasgrund als Fensterbild ausgestellt. »Joseph und Potiphar« und »Die Ehebrecherin« vom Meid sind flott radiert, aber ohne religiösen Gehalt. Unter den zahlreichen Landschaften ist Gönners »Wolkenschatten« zu erwähnen, der durch diese Arbeit den besten Beweis liefert, daß er gut gefahren, indem er die Juristerei mit der Malerei vertauschte. Bei den Schwarzwaldlandschaften begegnen wir Haseman, Liebich und Reiß. Hans Thoma, Stuck, M. Liebermann, Trübner und Zügel sind durch treffliche Leistungen vertreten. Eine Sonderausstellung F. Kellerscher Bilder befindet sich gegenwärtig in einem eigenen Salon. Zum Schluß wollen wir die Bemerkung nicht unterlassen, daß dieses Jahr die meisten Käufe abgeschlossen wurden, seit dieses Kunstmarkt in der schönen Bäderstadt besteht. Barth.

Eine Ausstellung für Holzbildkunst wird im kommenden Frühjahr in Berlin eröffnet werden. Zweck der Ausstellung ist, die Holzbildhauerei zu fördern. Daß das wärmste Interesse dafür vorhanden ist, geht schon daraus hervor, daß erste deutsche Künstler ihre Mitwirkung bestimmt zugesagt haben. Hundert auserlesene Werke dieser Künstler, darunter eine beträchtliche Anzahl religiöser Motive werden zurzeit in besonderen Meisterkursen unter der persönlichen Aufsicht und Mitwirkung der Künstler in Holz ausgeführt; sie sollen in Berlin, Dresden, München, Wien und noch anderen Kunststätten gemeinsam ausgestellt und dem größeren Publikum zugänglich gemacht werden. R.

BÜCHERSCHAU

Moritz von Schwind. (Die Kunst dem Volke, Nr. 7.) Herausgegeben von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst. Mit Text von Dr. Hyazinth Holland und 56 zum Teil ganz- und halbseitigen Abbildungen auf Kunstdruckpapier.

Berühmte Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit. (Die Kunst dem Volke, Nr. 8.) Herausgegeben von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst. Mit Text von Dr. O. Doering-Dachau. 50 zum Teil ganz- und halbseitige Abbildungen auf Kunstdruckpapier.

Die Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst (München, Karlstraße 33) hat sich zum Leitgedanken gemacht, »die Kunst dem Volke« zu vermitteln, das Beste, was die Vergangenheit geschaffen, der Gegenwart fruchtbar werden zu lassen, eine Kunst zu verbreiten, welche als Gegenmittel gegen die Ströme von Schmutz, die im breiten Beet schlechter Publikationen sich finden, dienen und der allgemeinen Vergiftung Einhalt tun soll. Ihre Publikationen werden denn auch allseitig als »bestes Erziehungsmittel«, als »segenspendende Tat«, als »hervorragende Leistung mit gediegenem Inhalt und trefflicher Ausstattung« begrüßt. Kürzlich sind wieder zwei neue Hefte herausgegeben worden, zu deren Lob wir nur zu sagen brauchen, daß sie hinter den sechs vorausgegangenen Heften nicht zurückstehen. Das eine behandelt einen der größten und edelsten Meister des vorigen Jahrhunderts, Moritz von Schwind, das andere bildet die Fortsetzung zu Nr. 5, welche den berühmten Kathedralen des Mittelalters gewidmet war, und behandelt die berühmten Kathedralen der nachmittelalterlichen Zeit. Die Monographien kosten pro Nummer 80 Pfg. (1 K.), im Abonnement (vier Hefte) M. 3.— (3 K. 60 h). Die Vereine, welche etwa 20 Monographien beziehen, bilden eine Ortsgruppe und erhalten die Monographien beim gemeinsamen nur direkten Bezug von der Geschäftsstelle, München, Karlstraße 33, für 50 Pfg. (60 h) pro Exemplar. Auch außerhalb der Vereine können sich etwa 20 Teilnehmer zu einer Ortsgruppe zusammenschließen.

Die heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst von Hugo Kehrer. Leipzig, Seemann, 1909. 2 Bde., 114 und 327 Seiten.

Es wird wenige ikonographische Themata geben, die eine so eingehende und umfangreiche Behandlung gefunden haben, wie in der vorliegenden Monographie die heiligen Drei Könige. Die Arbeit zerfällt in zwei Bände resp. Teile, einen literarischen und einen kunsthistorischen. Ersterer hätte sich natürlicherweise auf der bekannten Erzählung des Matthäusevangeliums von den drei Weisen aufzubauen gehabt, allein dieser Bericht ist dem Verfasser nur »eine Legende«, ». . . da die kritische Auffassung verbietet, in ihr ein historisches Faktum zu sehen«. Nachdem so die historische Glaubwürdigkeit des Evangeliums unverhältnismäßig leicht abgetan ist, macht sich der Verfasser daran, aus den Trümmern des Zusammengeschlagenen höchst kunstreich ein Gebäude nach eigenen Heften zusammenzuleimen — »fehlt leider nur das geistige Band« —, das heißt die Entstehung der »Legende« irgendwie plausibel zu machen. Auf diesen Wegen können wir dem Verfasser nicht folgen, vielleicht hätte er besser getan, diese Seite seines Themas überhaupt den Theologen zu überlassen und den evangelischen Bericht als etwas Gegebenes zu nehmen. Die gründliche, man möchte da und dort fast sagen etwas umständliche Art und Weise, wie nun das Motiv der heiligen Drei Könige durch die Schriften der Kirchenväter, die altchristliche Hymnenliteratur und die Liturgien und Legenden des Morgen- und Abendlandes hindurch verfolgt wird, versöhnt uns wieder mit dem Verfasser, dessen Bienenfleiß wir unwillkürlich bewundern müssen. Dasselbe gilt auch vom zweiten Band, in welchem ein geradezu ungeheuer großes Material zusammengetragen, gesichtet und verwertet ist. Das Ergebnis besteht in der Aufstellung einer Reihe von »Typen«: des hellenistischen, südgallischen, französischen Schauspiel-, Kölner Dombild-Rogier-Typus u. a. Kehrer hat damit eine für die Beurteilung mittelalterlicher Kunst fundamentale Frage aufgerollt, — die hier nicht ausgetragen werden kann. Bemerken möchte ich nur, daß ich im allgemeinen an eine derartig starre Gebundenheit der mittelalterlichen Künstler in der Darstellungsweise ihrer Themata nicht glaube. In dem — übrigens auch vornehm und reich illustrierten — Kehrerschen Werke haben wir eine recht beachtenswerte Leistung auf dem nur zu sehr zumal von uns Katholiken vernachlässigten Gebiet der christlichen Ikonographie vor uns. Wir schulden dem Verfasser für sein von wissenschaftlichem Ernst und Fleiß getragenes Erstlingswerk allen Dank. Möchte es Schule machen, denn gerade auf dem Gebiet der Ikonographie harren noch so viele und große Themata einer Bearbeitung. Damrich

Clemens Brentano und Edward von Steinle. Dichtungen und Bilder. Herausgegeben von Alexander von Bernus und Alphons M. von Steinle. 216 Seiten, 30 ganzseitige Bilder. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—. Kempten, J. Kösel, 1910.

Den Einflüssen nachzuforschen, welche auf das Schaffen eines Künstlers eingewirkt haben, mag in der Regel nur den Fachmann reizen. Was aber dieses Buch bietet, dürfte allgemeineren Interesses sicher sein, da es von zwei Menschen spricht, die weit bekannt und geschätzt sind. Es zeigt uns die Früchte, die der liebenswürdigen Freundschaft zwischen dem weit älteren Poeten und dem jungen Steinle entsprossen sind, darunter sich manche Perle der Kunst des einen wie des anderen befindet. Auf eine Einleitung über den persönlichen und brieflichen Verkehr der beiden Freunde folgen diejenigen Dichtungen Brentanos, welche Steinle illustriert hat. Die Reproduktionen sind recht gut; manche erfreuen besonders, da in ihnen der Wert der Bilder wegen des größeren Formates besser zur Geltung kommt als in der oft allzu kleinen Form in der Gesamtausgabe der Werke Steinles. Huppertz

Die Schackgalerie München von Dr. Fritz Burger; in Pappband 3 M. — Delphin-Verlag.

Im April dieses Jahres kam diese für München wichtige Neuerscheinung des Delphin-Verlags heraus. Das mit 50 Abbildungen, die nach pädagogischen Grundsätzen durch Vergleiche das Betrachten der Originale unterstützen, versehene Buch vertritt zunächst die Stelle eines Führers durch die Galerie, es ist aber zugleich noch weit mehr als ein bloßer Führer und bildet ein interessantes Gegenstück zu dem bekannten Buche Karst Volls über die Alte Pinakothek. Burgers Buch bedeutet in seiner Absicht und Durchführung etwas prinzipiell Neues auf dem Gebiete der Sammlungsführer- und Literatur, indem es »das gebildete Publikum, den Kunststudierenden und den jungen Künstler in die künstlerischen Probleme der Bildwerke der Schackgalerie einführen und im Zusammenhang damit mit den Zeiten und den Persönlichkeiten vertraut machen will, in deren Wesen die Kunstwerke wurzeln.« Man soll nicht bloß den künstlerischen Bestand der Galerie und dessen historische Entwicklung kennen lernen, sondern man soll auch versuchen, »das Auge durch Sehen und Vergleichen zu üben und sich mit den Kunstwerken jeweils auch durch persönliche Erkenntnisse inniger und dauernd vertraut zu machen.« In den Abschnitten über künstlerische Probleme bietet das buchtechnisch interessant und vorteilhaft angelegte Werk dem Fachmann ebensoviel Wissenswertes als dem noch ungeübten Laien in dem historischen Text und in der Betrachtung der Bilder. Besonders erwähnenswert sind die Kapitel über die künstlerische Kritik, die Analysen der Kunstepochen im 19. Jahrhundert, über die Farbenprobleme und das Maltechnische. Man mag einwenden, derlei allgemeine Betrachtungen gehören nicht in einen Führer durch die Schackgalerie. Aber gerade auf Grund der Behandlung solcher theoretischer Grundfragen bringt jeder, der es ernst damit nimmt, ein solides Rüstzeug mit zur Betrachtung der Kunstwerke, die er mit Hilfe eines logischen Gedankenzusammenhanges künstlerisch klar zu erkennen sich bestrebt. Und damit wäre schon viel erreicht. In der Erziehung zur Kunst, der Vermittlung ihres Verständnisses wie der Ergründung ihres Wesens bedeutet dieser »Führer« heute eine Tat! Gehrig

Der kunsthistorische Photographie- und Diapositiv-Verlag Reiffenstein in Wien, Bennogasse, veröffentlicht seinen mit ca. 800 Miniaturansichten illustrierten, zum Preise von 2 Kr. erhältlichen Katalog über »Architekturbilder aus Österreich«. In diesen Architekturbildern sind nicht bloß die mehr oder weniger bekannten Objekte der großen Stilperioden in mustergültigen Aufnahmen vertreten, »sondern auch die abseits der großen Heerstraße liegenden köstlichen Blüten österreichischer volkstümlicher Kunst aus bürgerlicher Bauweise«. Wir finden da wirklich entzückende Ansichten von Kirchen, Türmen, Kanzeln, Marterln und Bildstöcken, Portalen, Bauernhäusern, Brunnen, Gittern usw., die uns von dem Reichtum der österreichischen Lande an derartiger Kunst, aber auch von der Reichhaltigkeit und Gediegenheit des genannten Verlags einen hohen Begriff geben. Damrich

* * *

Druckfehler. Auf Seite 32 der vorigen Nummer ist von Ferdinand Kellers Freskobild »Christus am Kreuz« gesagt, es sei sein bestes; es muß heißen: sein erstes.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DIE 10. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG ZU VENEDIG

Von Dr. O. Doering-Dachau

(Schluß)

Am ehesten vermögen sich die Belgier daneben zu halten, obgleich die Darbietungen gerade der bekanntesten, wie u. a. Khnopffs, diesmal ziemlich zurückstehen. Sehr fein sind mehrere kleine Aquarelle in perlmutterartiger Farbengebung von Delaunois. Ein Gemälde »Im Kohlenlande« von P. Paulus zeigt in düster stimmungsvoller Auffassung geschilderte Arbeiter an einem schmutzigen Flusse, die Atmosphäre erfüllt von Dampf und Brodem. Köstliche Luft- und Dunstmalerei zeichnet eine Landschaft von Heymans aus. Verhaeren zeigt ein schönes Kircheninterieur, Opsomer auf einem dreiteiligen Gemälde eine Prozession; Zeichnungen religiösen Inhaltes sind von Minne. Überwiegend beweisen die belgischen Malereien volle Selbständigkeit in Auffassung und Darstellung; Abhängigkeit, wie etwa von Van Gogh, gehört zu den Ausnahmen. — Die schwedische Gruppe interessiert vor allem durch die stark impressionistischen, im Pleinair erfaßten Landschaften von Anna Boberg, die die Motive dazu von den Lofoten geholt hat. Die verschiedensten Stimmungen kommen zur Geltung, teils ganz feine, teils starke; virtuos sieht man u. a. das Nordlicht behandelt, prachtvoll ist die Schneemalerei. — Der schwedische Pavillon beherbergt außer diesen Malereien eine umfangreiche Ausstellung von Lithographien des Londoner Senefelder-Clubs. Von Einzelheiten greife ich hier nur eine mit virtuoser Perspektivzeichnung gegebene Studie des venezianischen Campanile von Pennel, sowie ein überaus feines Kreuzigungsbild von Hartrick heraus. — Die tüchtige Qualität dieser Leistungen entspricht dem Durchschnitt der englischen Malereien. Leider ist das Porträt dabei diesmal nicht so bedeutend wie sonst, aber die Landschaften zeigen überwiegend gute Qualitäten. Als Beispiel nenne ich eine Hafenstudie mit prächtiger Luftmalerei von Henry, eine sehr feine grauweiße Marine von Nelson-Dawson, eine große Landschaft mit blühenden Bäumen von Alfred Parsons, eine vorzüglich beobachtete, großzügig gegebene Gruppe von Hochalpengipfeln von Adrian Stokes. Auch im englischen Pavillon gibt es eine Gruppe graphischer Kunstwerke, die überwiegend in der Technik tüchtig, und voll guten Stimmungsgehaltes sind; einige deuten französischen Einfluß an. Eine Stellung für sich beanspruchen die nach venezianischen und andern Motiven ausgeführten Gravüren von F. Brangwyn. Religiöse Gegenstände sind von den Engländern weder malerisch noch graphisch behandelt worden. — Die ungarische Abteilung vermag nicht in gleichem Maße zu interessieren wie in früheren Jahren. Über den vorherrschenden Durchschnitt, unter dem einige von Hodler beeinflußte Stücke, sowie ein paar hart gezeichnete Historien zurückbleiben, erheben sich nur vereinzelte Werke. So das tüchtig charakterisierte Bildnis eines alten Herrn von Glatz, Landschaftsimpressionen von Kosztolányi und Szlányi. Größeres Interesse erregt die Sondergruppe des Magyar Mannheimer, der mit tiefen vollen Farben kräftige Stimmung zu vereinigen weiß. Wie jedesmal, haben es sich die Ungarn auch jetzt nicht nehmen lassen, eine Auswahl kunstgewerblicher Erzeugnisse mit auszustellen. Außer einigen wenigen, schlicht und vornehm gezeichneten Silberarbeiten bringen sie Stickereien, deren zum Teil recht lebhafte Farben und Zeichnungen ersichtlich von der dortigen älteren Volkskunst beeinflußt sind. Auch Kunsttöpfereien sind in reichlicher Menge da und interessieren durch ihre völlig moderne Art. Die Glasuren sind zum Teil von überraschender Schönheit. — Recht matt erscheinen neben diesen temperamentvollen Leistungen die österreichischen. Nur weniges verdient besonders genannt zu werden. So von Herschel ein »Alt-Wien« genanntes hübsches Stilleben mit einem Kinde. Ausgezeichnet ist der »Tanzunterricht« von John Quincy Adams, mit dem in Gelb gekleideten kleinen Mädchen, dem der Lehrer auf einem Violoncell aufspielt. Gegenständlich wenig erquicklich sind ein paar Volksstudien von Eichhorn und Larwin, besser ist ein gleichfalls dem täglichen Leben entnommenes Bild »Versehgang« von Epstein. Über illustrative Art vermag keines dieser Werke hinaus zu gedeihen. Nur in einer Skulptur schwingt sich die österreichische Kunst diesmal über einen mäßigen Durchschnitt auf, nämlich in dem Grabmale eines jungen Mädchens, das, mit einem edel gemusterten Tuche zugedeckt, hingestreckt liegt. Das Werk ist für Bronze gedacht und daher jetzt der Gips dementsprechend gefärbt.

Der Eingangssaal des Hauptpalastes dient auch diesmal wieder der Schaustellung eines größeren Zyklus' dekorativer Malereien. Sie verleihen ihm bei jetziger Gelegenheit einen kräftigeren, besonders aber sinnvolleren Schmuck als jene, die früher dem gleichen Zwecke gedient haben. Es sind diesmal vierzehn größere und kleinere Wandgemälde, Füllungen, in denen Pieretto Bianco die moderne Entwicklung Venedigs verherrlicht. Die Industrie, der Schiffsbau und manches andere findet symbolische Behandlung, und der Neubau des Campanile spielt eine bedeutungsvolle Rolle. Die Technik betreffend darf man die tüchtige Zeichnung, besonders auch der Akte, die treffliche Wirkung der warmen Farben, die bestens gelungenen Beleuchtungen anerkennen. Der gleiche Saal, sowie der unmittelbar anstoßende enthalten eine Anzahl von Skulpturen. Sie, wie überhaupt die Mehrzahl der auf dieser Ausstellung befindlichen, geben zu eingehenderer Besprechung oder auch nur Erwähnung wenig Anlaß. Ein Kruzifixus von Dazzi hat schlichte Formen, ohne im übrigen viel zu interessieren. Ein tüchtiger Akt, aber nicht mehr, ist ein liegender toter Christus von Trentacoste. Mit einer nicht sonderlich großen, aber figurenreichen Bronze schildert Pozzi den englischen Reiterangriff bei »Waterloo«. Ohne diesen Namen wäre das Stück unverständlich; überdies fällt die Stillosigkeit, mehrere Pferde über einem Abhange halb stürzend in der Luft schweben zu lassen, unangenehm auf. Umberto Rosa bietet eine Heiligenfigur, die hart und steif gezeichnet ist, und durch den Aufwand von Silber- und Steindekor nicht genießbarer wird. Pietro Canonica, der in Turin geboren ist und dort studiert hat, zeigt eine Pietà, deren an sich ruhige Linie doch des rechten Abschlusses in sich entbehrt. Gegen einen etwas naturalistischen Kruzifixus wäre nichts einzuwenden, wenn das Antlitz mehr Hoheit zeigen würde. Besser ist der Künstler als Porträtist. — Die meisten Säle der italienischen Ausstellung sind von den Sondergruppen erfüllt. In dem einzigen internationalen Saale hängt u. a. Lenbachs Pastellporträt der Königin Margherita. Außerdem bietet aber auch dieser Saal viel Italienisches. Ich erwähne davon ein Blumenstilleben von Gabriella Fabbricotti, das nach der Art, die diese Künstlerin bevorzugt, in tiefen vollen und sanften Tönen gehalten ist. Im übrigen ist von den nur mit einzelnen Werken auftretenden Persönlichkeiten nicht sonderlich viel zu melden. Ein tüchtiger Beobachter des Volkes ist Mattielli, auch Rotta, dessen Triptychon »Im Finstern« düstere Schilderungen menschlichen Elends aufweist. Schöne Mondscheinstimmungen malt P. Marius, Landschaften in tiefen grünen Tönen G. Sacheri; mit



TURM DER ST. PETERSKIRCHE IN SALZBURG
Mitte des 18. Jahrhunderts
Blick vom Klosterhof aus. Reiseskizze von Alois Welzenbacher

großer Zartheit des Kolorits weiß Martelli seine Landschaften zu geben. Eine Darstellung des toten Heilandes von E. Notte entbehrt der inhaltlichen Klarheit, wirkt auch wegen des in einem engen Interieur gewählten, sehr hohen Horizontes unnatürlich. In einem Saale sieht man Arbeiten von lombardischen Aquarellisten vereinigt; unter ihnen zeichnet sich P. Sala durch gute Interieurschilderung aus, Fratino durch tüchtige impressionistische Art.

Jene italienischen Meister, deren Bedeutung durch größere Kollektionen erläutert wird, sind Landschafter, Porträtisten und Historienmaler, doch vertreten die wenigsten nur eins dieser Fächer. Untereinander höchst verschieden, stimmen sie dennoch in dem Streben überein, tiefste Probleme des Kolorismus zu lösen, den sie indes nicht als Selbstzweck betrachten, sondern als Mittel zum Ausdrucke romantischer Natur- und Lebensauffassungen. Im allgemeinen entbehren ihre Werke in letzterer Beziehung nicht der nötigen Klarheit, gesunder Sinn verhindert Ausschreitungen. Der Kolorismus, die malerische Technik überhaupt findet sich bei einzelnen bis zu einer ins Raffinierte gehenden Art verfeinert. Dabei verdanken diese modernen Italiener ihre Ausbildung nur in Ausnahmefällen fremden, nicht-italienischen Vorbildern und Anregungen, das meiste ist auf heimischem Boden entstanden und entwickelt. Von den Landschaftern nenne ich zunächst Cesare Maggi. Er ist 1881 in Rom geboren und hat in Neapel studiert. In höchst delikater Weise malt er eine Branduug, Dunst, durch den die Sonne nur verschleiert hindurchschimmert, zarte Fernen, Fußspuren im Schnee. Auch seine Porträts vermögen zu interessieren. — Ein ganz hervorragender Bildnismaler ist der aus Cambiano stammende Giacomo Grosso. Ein blendendes Bravourstück von ihm ist das dem Museo civico in Turin gehörige Porträt einer Dame, ein Bild, das eine förmliche Symphonie gelber Töne darstellt: das Kleid hellgelb, der Mantel orange, vergoldete Möbel und sonstige Ausstattungsstücke, alles vor einer hellgoldbraunen Wand. Neben diesem Bildnis und noch sehr zahlreichen anderen zeigt Grosso auch ein religiöses Stück, die hl. Frauen auf dem Kalvarienberge darstellend, eine eindrucksvolle Komposition, bei der besonders die Figur der in stiller Ergebenheit dastehenden Mutter des Herrn von ergreifender Schönheit ist. — Angelo Dall'Oca Bianca (geboren 1858, ausgebildet an der Akademie zu Verona) besitzt saftige Farbe, die u. a. bei dem Bilde »Fallende Blätter« eine schöne Zusammenstellung von Rot und Gelb ergibt. Prächtige Mondeffekte, mehrere gute Marinen sind hervorzuheben. Bei seinen figürlichen Szenen »Piazza Erbe« oder »Frühling« hat die Komposition etwas Zerflossenes. — Stark impressionistisch, trefflich lebhaft in Farbe und Zeichnung sind die Werke von Beppe Ciardi, von denen hier nur seine »Bänkelsänger« genannt seien. Der 1875 in Venedig geborene Künstler hat eine so rasche Entwicklung gehabt, daß er schon als Einundzwanzigjähriger zum ersten Male und gleich mit großem Erfolge in Florenz ausstellen konnte. — Zwei Säle enthalten Arbeiten des 1852 in Ferrara geborenen Gaetano Previati. Seine Bilder zeigen, bei starken dekorativen Eigenschaften, eine eigentümlich geisterhafte Auffassung, eine große Stilisierung, die aber bisweilen allzu absichtlich wirkt. Seine weichen, unwirklichen Farben, bei denen bräunliche Töne vorwiegen, trägt er in einer merkwürdigen, stricheligen Art auf. Auf einzelnes einzugehen muß ich mir versagen. — Ettore Tito, welcher Landschaften und Personen im Fluge festzuhalten versteht, ist bei den venetianischen Ausstellungen ein häufiger Gast. Diesmal erscheint er mit zahlreichen vorzüglichen Porträts; unter ihnen besitzt das der Fürstin Elena Borghese mit seiner Zusammenstellung grauer, zart graublauer und schwarzer Töne besonders vornehme Wirkung. Ein großes Dekorationsstück verherrlicht »Italien als Erbe und Wächter der maritimen Schätze Venedigs«. — Eine höchst eigentümliche Erscheinung war Tranquillo Cremona. Er ist 1837 in Pavia geboren, hat dort unter dem Bergamasken Giacomo Trécourt studiert und unter großen Schwierigkeiten sich durchgekämpft. Er starb in Mailand am 10. Juni 1878. Seine Farben und ihre Zusammenstellungen zeigen die seltsamsten und zartesten Reize. Sie scheinen gleichsam auf der Leinwand zu schweben, nichts ist fest, alles wie aus einer anderen Welt. Gegen das Ende seines kurzen Lebens steigerte sich diese Art, erlag aber doch nicht der Gefahr, ins Unwirkliche zu verfallen. Seine Genreszenen und Allegorien bleiben der Ausdruck wahren, freilich zur äußersten Sensibilität gesteigerten Lebens. So seine 1877 gemalten Bilder »High-life« und »Der Besuch im Kollegium«. Von wundervoller Zartheit sind zwei Werke von 1874: »In ascolta« mit dem unendlich feinen bläulichen Rot eines Gewandes; »Melodia« mit einer fast visionären Art und der wunderbaren Vereinigung zarter weißer, gelber, blauer und schwarzer Töne. Cremona hat keine Schule gemacht, und das ist auch das Beste bei solcher Eigenart, von der doch nur die Äußerlichkeiten und auch diese in Übertreibung sich weiter zu vererben pflegen. — Von Vittorio Avondo (geboren 1836 in Turin, daselbst gestorben 1910) wird die delikate Feinfühligkeit und poetische Empfindung gerühmt. In der ausgestellten

Sammlung zeugt nur weniges davon, wie etwa die »Traurige Stunde«; das übrige hat eine gewisse Trockenheit. — Ein Porträtist, der die von ihm entworfenen Charakterbilder durch kühle, dabei aber bedeutsame Farben zu vertiefen weiß, ist der 1872 in Padua geborene Lino Selvatico. Ich nenne von ihm das Bildnis einer Gräfin Ninni in Grau und Blau gegen schwarzen Fond und das der Tänzerin Rita Sacchetto, in einem Phantasiekostüm, wobei das gestickte Kleid mit einem leuchtend roten Schal brillante Wirkung tut. — Trübe Gedanken finden in schweren Farben ihren Ausdruck bei Felice Carena. Nur stimmen diese Gedanken und Auffassungen keineswegs immer mit denen überein, die wir denselben Gegenständen entgegenzubringen gewöhnt sind. Ich gedenke nur eines Christusbildes mit brandrotem Haar und im ganzen in einer widerwärtigen Auffassung; ferner einer Grablegung, die nur auf drei Figuren beschränkt ist, von denen keine recht zu befriedigen vermag. Ein vorwiegend in Blau gehaltenes Bildnis »Marzia« ist dafür um so anmutiger. — Wenig bedeutend ist das Interesse, welches die Bildnisse des Vincenzo de' Stefani und des Alessandro Milesi einflößen. — Der aus Florenz stammende Augusto Sezanne bringt eine Reihe von märchenhafter Auffassung erfüllter Szenen aus der venetianischen Markuskirche, deren geheimnisvoll schimmerndes Inneres seine Phantasie zwar naturwahr, aber dabei in wunderbarer poetischer Verklärung mit Engeln und überirdischen Gestalten erfüllt. In solcher Auffassung schildert er die Stunde der hl. Messe, die Herstellung der Mosaikgemälde, die Überbringung der Glocken und dergleichen mehr. — Giuseppe Carozzi bearbeitet Motive aus den Schweizer Alpen und gibt durch scharfe Beleuchtungen seinen Gegenständen ein kräftiges Relief. — Endlich ist Filippo Carcano zu erwähnen, von dem man schon im Jahre 1910 eine Sonderausstellung gebracht hat.



KUPPEL DER ST. PETERSKIRCHE IN SALZBURG; Mitte des 18. Jahrh.
Vom St. Peter-Friedhof aus gesehen. Reiseskizze von Alois Welzenbacher

KARL BAUMEISTER

Historienmaler Karl Baumeister, der seit seiner Studienzeit in München weilte, hat sich im verflossenen Sommer nach dem freundlichen Zwiefalten, am Südostabhange der Schwäbischen Alb, zurückgezogen, um in der geliebten Heimat seinen Lebensabend zu verbringen. Mit voller Befriedigung — wenn auch nicht ohne manch wehmütige Erinnerung — mag er dort auf sein reiches, verdienstvolles Schaffen zurückblicken, das ihm unter den Vertretern wahrer christlich-religiöser Kunst allzeit eine überaus ehrenvolle Stelle sichert. Es ist sehr erfreulich, daß die Wertschätzung Baumeisters, die sich an der Isar — wohl infolge der allzugroßen Bescheidenheit des Künstlers nie sonderlich sichtlich manifestierte, jüngst von berufenster Seite besonderen Ausdruck erhielt, indem ihn die Kgl. Akademie der bildenden Künste zu Antwerpen unterm 15. Oktober 1912 an Stelle des verstorbenen Münchener Professors Ludwig Löfftz feierlich zu ihrem Ehrenmitgliede erwählte. Es ist sicher angezeigt, auch in diesen Heften der Freude ob solch wohlverdienter Ehrung Ausdruck zu geben, und herzlichen Glückwunsch nach der heimischen Klause von Zwiefalten zu senden, in der ein milder, schöner Lebensabend unserem geschätzten Meister recht lange noch beschieden sein möge.[1]

M. F.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1912

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Jedesmal, wenn der Referent an den Bericht über eine Jahresausstellung herangeht, möchte er die Feder unmutig weglegen und fragen: »Wird denn noch nicht eingesehen, daß solche Gesamtausstellungen höchstens einen Marktwert haben, daß sie geschäftlicher sind als die Veranstaltungen von Kunstsalons, und daß wir hinüberschwenken müssen zum Prinzip der vielen Spezialausstellungen!«[2] Geht man dann an die Aufgabe, sich mit den Tatsachen zurechtzufinden, heran, so kommt abermals die Unmöglichkeit, all dem Wert gerechtzuwerden, der in einigen tausend Nummern steckt, sowie

---

1) Die Redaktion der Christlichen Kunst hat dem verehrten Meister mehrfach die Herausgabe einer Sondernummer angeboten; leider läßt seine zurückhaltende Bescheidenheit dieses nicht zu. S. St.

2) Woher sollen die Kunstfreunde die Zeit zur Besichtigung derselben nehmen? Wo blieben die Vergleichsmöglichkeiten? Und könnten die ärmeren Kunstfreunde für die Eintrittsgelder aufkommen? Überdies kämen dann die verschüchterten und die nicht geschäftlich angelegten Künstler gar nicht mehr vor die Öffentlichkeit. Vgl. »Die christliche Kunst«, S. 1 des lfd. Jg. D. Red.

die Schwierigkeit einer gerechten Auswahl. Eine Beschränkung auf das »Beste« pflegt leider viele unbefriedigt zu lassen. Man möchte sich dadurch helfen, daß man überhaupt keine Einzelheit nennt und sich mit einer zusammenfassenden Charakteristik begnügt. Aber schon ist auch die Überfülle von Werken da, die mit Recht rufen: »Erwähn' mich!«; und des Versuches einer einheitlichen Zusammenfassung spottet das Verschiedenartige. So tritt der Berichterstatter nur mit Zagen an seine Aufgabe heran.

Die »Grobeka« hatte uns in der letzten Zeit den Bericht durch ihre fortschreitende Erhebung über das Secessionsniveau erleichtert und durch ihre unheimlich wachsende Fülle und Zersplitterung erschwert. Diesmal kommt dazu noch ein kaum erwartetes Sinken des Niveaus, samt einem breiten Wiederholen, so daß man oft glaubt, man sei wieder in einem Familienblatt von seinerzeit. Zwei Gruppen von Darbietungen aber bilden eine Ausnahme: zwei Säle mit Holzplastik und Zahlreiches aus der Graphik, zumal von engländischen und auch von deutschen Radierern.

Die holzplastische Kollektion ist für das Ausstellungswesen anscheinend etwas Neues. Wer in Fühlung geblieben war mit der Tradition des Holzschnitzers, die ja schon aus forstgeographischen Gründen gut deutsch ist; wer sich für die im Kieler Thaulowmuseum veranschaulichte Holzkunst von der Wasserkante und für die in den oberbayerischen Schnitzschulen zusammengehaltene Kunst von der Felskante oder für die besonders regen Bemühungen der Schule im schlesischen Warmbrunn interessierte: der wußte, daß das Holz nicht einfach beliebig mit dem Stein oder dem Metall zu vertauschen ist, sondern seine eigentümliche, sozusagen messergerechte Formgebung verlangt. So handwerksmäßig nun auch die Produktion sein mag, die aus bekannten Schnitzerei-Orten die Kirchenkunst überschwemmt, so horchen wir doch auf, wenn uns erzählt wird, daß die Warmbrunner sich eigens einen »echten« Grödener als Lehrer verschrieben haben: C. dell' Antonio. Ganz ohne Bangnis stehen wir dem noch nicht gegenüber. Die Holzplastik überhaupt und sogar auch ihre sehr hochstehende Pflege in Warmbrunn ist nicht vollauf widerstandsfähig gegen einen Naturalismus im ungünstigen Sinn und gegen einen auf der Intelligenzleiter nach abwärts steigenden Humor; und am wenigsten möchten wir, daß eine Fortsetzung solcher Holzkunst-Ausstellungen Anlaß zum Vorherrschen von Jux-Artikeln würde, denen sich diesmal doch schon manches, nicht eben schlecht gemachte Stück nähert. Der genannte Gröden-Warmbrunner hatte bereits in der Presse eine Darlegung seines Wollens und — in mehreren Abbildungen[1]) — Proben seines Könnens gegeben. Jetzt haben wir einige solche vor uns und verstehen leicht die Hauptsache: den Gegensatz des unmittelbaren Herausschnitzens aus dem Holz gegen das Modellieren für spätere »Ausführung« in diesem oder einem anderen Material. Wir sehen zweimal das Kinderköpfchen eines »Schreihalses«: das eine Mal nur erst »angehauen«, das andere Mal fertiggestellt — möchten aber doch dringend bitten, solche »Artikel« nicht über den Kreis von Bestellern hinauszubringen. Anders steht es mit einem »Judas« jenes Künstlers: man fühlt die Ausdruckskraft der harten Schneideformen für das Verzweiflungsmotiv und möchte in diesem kleinen Format auch das Teufelchen nicht missen, das grinsend in gut mittelalterlicher Weise der Figur im Nacken sitzt.



SPITALKIRCHE IN SALZBURG
Reiseskizze von Architekt Alois Welzenbacher

Die »plastische Ruhe« paßt für das Holz weniger oder nur bei größeren Dimensionen. Am wenigsten paßt hier das Glatte oder gar das Pompöse, das gegenüber der richtigen »Derbheit« des Holzverfahrens zu einer unrichtigen Derbheit wird, wie ein oder das andere Porträt zeigt. Dazu kommt auch, daß diese Kollektion, die ja begreiflicherweise weniger in die Zukunft als in die Vergangenheit weist, ihre Vorbilder großenteils in der Barocke und etwa noch in der krausen Spätgotik sucht, nur zum kleineren Teil dagegen in Hochgotik und Renaissance, zum kleinsten in der Romanik. Am deutlichsten barock sind S. Hell und besonders A. Helfricht. Beide bringen einen St. Georg; der erstere zeigt noch u. a. eine »Kreuzigung Christi« und eine »Hirtenmadonna«, alles holzgerecht und in sehr hohem Relief, das hier überhaupt beliebt ist.

Die neuerdings in mehreren Materialien der Plastik übliche, im Holz am wenigsten berechtigte Behandlung der Flächen mit Modelliertupfen zeigt hier nur Spuren. Dagegen kommt wieder ein Gegenstück dazu: die Zurück-

[1]) Auch in dieser Zeitschrift: VII. Jg., S. 266—208. D. Red.

führung auf möglichst einfache Flächen, die uns aus der Secession und besonders durch E. Barlach bekannt ist. Jetzt hat sie zu einem Streben nach Ausprägung von Polyedern geführt. So bei F. Barwig. Bei L. Penz verschärft sie sich fast schon zu einem Kubismus. Ein impressionistisch unreiner »Teint« entstellt den »Christus in Gethsemane« von C. A. Bermann. Gar eine »Steinimitation« hat J. Sommer mit »Äskulap bei einem Kranken« unternommen.

Im übrigen fehlt neben dem Derben nicht das Zarte und zwar bei einem uns wohlbekannten Künstler, der aber neben seiner derartigen »Musica sacra« mit dem vielleicht Besten der ganzen Kollektion kommt und »gut Holz« macht: bei Balthasar Schmitt mit einer sehr innigen »Madonna« und einem »Es ist vollbracht«. An spezifisch Lieblichem fehlt's auch nicht, wie besonders bei einer ebenfalls holzechten »Madonna mit Kind« von W. Junk.

Auf der Düsseldorfer Ausstellung für christliche Kunst von 1909 hatte Georg Grasegger in der Abteilung der Kölner Kunstgewerbeschule und durch eine Sonderausstellung guten Eindruck gemacht[1]). Jetzt sehen wir diesen fortgesetzt durch einen »Johannes« (sowie durch einen »St. Georg« und durch anderes in der übrigen Plastik). Das Johannesthema scheint längst für Holzskulptur beliebt zu sein. Diesmal ist dafür noch O. Zehentbauer zu rühmen und H. Sertl (Abb. S. 2) zu nennen.

Porträts sind nicht viel oder wenigstens nicht so gut, daß wir sie außer denen von H. Weddig und etwa von F. Behn hervorheben möchten. Als Figurentypen, sozusagen, sind »Beatrice« von P. Oesten, »Der junge König« von E. Beyrer und »Büßender Tannhäuser« von J. Faßnacht zu erwähnen (Abb. S. 45). Das Genre wird wohl von einer Steigerung des Interesses an Holzplastik besonders profitieren; diesmal gehören ihm »Die Bank« von O. Garvens sowie ländliche Szenen von H. Mauracher und von F. Saxer (mit cäsarischen Bauerngesichtern) an.

Erwähnen wir noch, daß über die gewöhnliche Holzfarbe wenig hinausgegangen wird — außer einem ganz geschwärzten Lindenholz bei Grasegger und einer mehrfachen Tönung bei Hell — so haben wir den neuen Ausstellungsfortschritt doch wohl ausgeschöpft.



MARIA PLAIN BEI SALZBURG, ERBAUT 1634
Reiseskizze von Architekt Alois Welzenbacher

Die übrige Plastik hat sich nicht sehr angestrengt und bringt manches, das anödet oder abstößt. Fast nichts Monumentales, vorwiegend Naturwiedergaben! Neueste Manier: eine Art von »Karyatidismus« sozusagen, eine Hinaufschraubung und Verzerrung in Architektonisches ohne Architektur. Ein »Judas« ist ein Beispiel dafür; aber auch die Eigenart F. Metzners leidet daran. Im übrigen wird gerne das »Denker«-Motiv abgeleiert, als dieser selbst oder als »Der Athlet« oder als »Trauernder Mann«. Grabdenkmäler: wenig, aber schlecht, etwa ausgenommen F. Ermisch (»Die Liebe höret nimmer auf«) und W. Sagebiel mit gräzisierendem Relief (»Vita somnium breve«). Brunnen ist nur einer da. Am meisten Freude macht wohl eine innige Zweifigurengruppe »Leid« von J. Tibor. Porträtbüsten und Studienköpfe können eine solche Ausstellung am ehesten »retten« (W. Schmarje mit seinem »Eyke v. Repkow«, G. Janensch, W. Lobach u. a.).

Die alte Brunnenstadt Augsburg läßt von dem Berliner Bildhauer Hugo Kaufmann einen Zierbrunnen zur Erinnerung an die Blütezeit der dortigen Goldschmiedekunst errichten. Er soll nahe der Goldschmiedkapelle der St. Anna-Kirche zu stehen kommen. Auf einem vierkantigen Postament mit reichem Wasserspiel in einem achteckigen Becken erhebt sich die Bronzefigur eines jungen Goldschmiedes und hält den alten berühmten Bankmetzgerpokal in der Hand. Diese Bekrönungsfigur allein ist nun in der Ausstellung zu sehen, und zwar mit Recht an einer hervorragenden, fast schon auf eine erste Prämiierung weisenden Stelle.

Als bemerkenswert erwähnen wir noch: »Zum Kampf« von A. Hußmann und »Junges Mädchen« von B. Wendel. Werke von S. Jaray und von E. Müller-Braunschweig sind von Posierung zum Teil frei, zum Teil nicht.

Medaillen und Plaketten von I. Wysocki und besonders von J. Steiner würden mit ihrem Mittelweg zwischen »plastisch« und »malerisch« noch ein Verweilen lohnen.

Die Architektur ist beachtenswerter vertreten, als wir's darlegen können. In drei kleineren Sälen gibt's Kollektionen, in einem größeren Verschiedenes.

(Schluß folgt.)

[1]) Über Grasegger s. diese Zeitschrift, VII. Jg., S. 12 und S. 41—57. D. Red.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

In Tilburg (Holland) findet von Juni bis August 1913 eine Kunstausstellung statt.

In Hertogenbosch ist für 1913 eine Ausstellung für kirchliche Kunst geplant.

Der Gewerbeverein in Paderborn beabsichtigt, im nächsten Jahre eine große Kunstausstellung zu veranstalten.

Ein Preisausschreiben zur Erlangung von Vorbildern für Grabdenkmäler aus Holz und Eisen erläßt das Großherzogl. Badische Landesgewerbeamt in Mannheim unter Schreinern, Zimmerern, Schlossern, Schmieden und Malern, die in Baden ihr Gewerbe ausüben. Der Verkaufspreis eines Grabdenkmals darf 50 M. nicht übersteigen. Endtermin ist der 1. März 1913. — Wenn nur nicht zumeist Entlehnungen aus veröffentlichten Entwürfen von lebenden Künstlern oder aus alten Grabdenkmälern einlaufen!

Dortmund. — Für die neue Kreuzkirche in Dortmund war ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, in welchem die Architekten Franke-Gelsenkirchen, Jagielski-Hannover und Spelling & Renard-Köln die ausgesetzten Preise davontrugen. Zur Ausführung wurde jedoch der Entwurf der Architekten Homann-Dortmund und Schröder-Düsseldorf bestimmt, der aus formalen Gründen nicht prämiiert werden konnte. Der Grundriß erscheint sorgfältig und nach modernen Grundsätzen durchgearbeitet, das schlichte Äußere wird gut wirken, wenn die Ziegelverblendung mit Profilsteinen, wie wohl anzunehmen, nicht mit glasierten, sondern mit einfachen, dunkel gebrannten Ziegeln erfolgt. Die Situierung der Kirche ist sehr geschickt, die Verbindung mit dem Pfarrhaus wohl gelungen, so daß das Ganze eine angenehm geschlossene Baugruppe bilden wird.

Münster i. W. Nach Anbringung des von Professor Carl de Bouché gefertigten großen Westfensters am Dom hat der hochwürdigste Herr Erzbischof von Köln zum Andenken an sein hiesiges Wirken dem genannten Künstler Entwurf und Ausführung des Portalfensters übertragen.



NONNTHALERKIRCHE IN SALZBURG
Reiseskizze von Alois Welzenbacher

BÜCHERSCHAU

Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst. X. Jahrgang, 1913. Herausgegeben von Joseph Schlecht. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst in München. Preis 1 Mark.

Der gefällige hellgraue Umschlag wird auf der Titelseite von St. Benno nach dem Gemälde von Joseph Albrecht (München) und auf der Rückseite von einer Ansicht von Tittmoning nach einem Gemälde von Emil Böhm sehr geschmackvoll und malerisch belebt. Inhaltlich bietet der Kalender Interessantes aus Natur und Kunst von Kirchheim in Schwaben bis Kallmünz in der Oberpfalz. Namen wie Dr. Ph. M. Halm, Dr. Friedrich Hofmann, Dr. Hans Karlinger, Dr. Felix Mader u. a. geben neben demjenigen des Herausgebers dafür die Gewähr, daß der Text an Gediegenheit nicht hinter der Ausstattung zurücksteht.

Walter Mannowski, Die Gemälde des Michael Pacher. München und Leipzig bei Georg Müller 1910. Um die Pacherforschung haben sich seit geraumer Zeit eine Reihe tüchtiger Gelehrte verdient gemacht, als erster F. Dahlke, dann — um nur die fruchtbarsten herauszugreifen — H. Semper und R. Stiaßny. Als Standard-Work, zunächst was die illustrative Ausstattung anlangt, ist das Werk von Fr. Wolff geplant, von dem ein prächtiger Band von 96 Lichtdrucktafeln vorliegt, von dem aber der Textband noch aussteht. Nun hat Mannowski einen weiteren Beitrag erbracht. Mannowski bietet in der Behandlung des Themas wenig Neues, kaum daß er ein neues Werk dem Opus des Meisters zufügt oder ein bisher ihm zugewiesenes ihm nimmt. Er steht in allem Wesentlichen auf den Schultern Sempers, Stiaßnys und Dahlkes. Dennoch möchte man das Buch von Mannowski ungern missen, denn es hat die ältere Literatur in engem Rahmen außerordentlich sachgemäß und glücklich verarbeitet. Seine Analyse der einzelnen Bilder ist klar, seine Stilvergleichung zeugt von scharfer Beobachtung und selbständigem Urteil und vor allem darf man die perspektivische Nachprüfung der Bilder als eine besonders instruktive Beigabe schätzen. Für den der sich rasch und sicher über das Haupt der Schule, Michael Pacher und seinen Bruder Friedrich unterrichten will, wird das Werk um so mehr erwünscht sein, als es die Hauptwerke der beiden,

vor allem den St. Wolfgangsaltar in 53, zum größten Teil sehr guten Tafeln vorführt und das archivalische Material, soweit es bekannt ist, vollständig bietet. Wir empfehlen das Werk aufs wärmste. Dr. Philipp M. Halm.

Hans Semper, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger. Zur Geschichte der Malerei und Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts in Tirol. Mit 186 Abbildungen im Text, Eßlingen a. N., Paul Neff Verlag (Max Schreiber) 1911.

Unter den Fachleuten, die sich um die Ergründung des im Untertitel genannten Gebietes hervorragende Verdienste erworben haben, dürfte ohne Zweifel Hans Semper die erste Rangstelle einnehmen. Das erhellt zur Genüge aus dem vorliegenden Werk, das im wesentlichen eine Sammlung sämtlicher Aufsätze und Abhandlungen darstellt, die Semper im Laufe der letzten Jahrzehnte in der Ferdinandeums-Zeitschrift, im Jahrbuch der K. K. Zentralkommission und in den Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft hat erscheinen lassen. Die vorliegende Gesamtausgabe wird allgemein freudig begrüßt werden, da sie der Mühe überhebt bei Studien und Untersuchungen das einschlägige Material von den entlegendsten Stellen zusammenzutragen. Semper hat sich jedoch nicht mit einem bloßen Abdruck der Abhandlungen begnügt, sondern sie in gewissem Sinne modernisiert, indem er vor allem dem ersten Kapitel „Die Brixener Malerschulen usw." eine Reihe von Exkursen angegliedert hat, in denen er seine teilweise gegen früher veränderten eigenen Anschauungen niederlegte oder Stellung zu den Forschungsresultaten anderer nimmt. So erscheint das Werk als ein treffliches Kompendium für Tiroler Plastik und Malerei, das dem Fachmann unentbehrlich sein wird, denn im Bereiche des Themas bleibt kaum ein einziges Kapitel unberührt. Eines freilich kann bei der ganzen Anlage des Werkes nicht unerwähnt bleiben, eine gewisse Schwerleserlichkeit und Unruhe, die sich aus Sempers eigenen Korrekturen, aus den gegensätzlichen Anschauungen anderer Autoren, dann wiederum aus der Entkräftung dieser, aus Exkursen, Fußnoten, Wiederholungen in anderen Aufsätzen usw. ergibt. Es hält darnach oft schwer, sich über die eigentliche Anschauung des Autors und sein Verhältnis zum Kunstwerk ein klares Bild zu machen. Der Zweck des Autors, „durch möglichste Festhaltung der ursprünglichen Fassung den Zusammenhang mit der ersten Ausgabe dieser Arbeiten festzuhalten und seine Priorität in bezug auf manche von ihm zuerst festgestellte und seitdem bestätigte Tatsachen auf diese Weise in unzweifelhafter Weise zu wahren", mag wohl von seinem Standpunkte aus gerechtfertigt sein, für den Leser und Benützer des Buchs wird diese Maßnahme zu einer Last, von deren Schwere sich der Verfasser kaum einen Begriff macht Bei der Fülle des Stoffes und der wirklichen Verdienste des Verfassers ist dies doppelt zu bedauern. Unzweifelhaft hätte eine eingehendere Überarbeitung der früher erschienenen Aufsätze unter Berücksichtigung neuer Forschungsergebnisse des Autors selbst und anderer zu einem genußreicheren Gesamtresultate geführt und die Priorität des Verfassers hätte deshalb keineswegs schaden leiden müssen. Den schon anderwärts veröffentlichten Arbeiten fügt Semper unter X. ein „Verzeichnis der bedeutenderen Flügelaltäre Südtirols vom Anfang des 15. bis ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts" mit reichlichem Quellenmaterial an, dann eine sehr dankenswerte Zusammenstellung von Literaturangaben über Michael Pacher und seine Schule. Das reiche Abbildungsmaterial gewährt einen ziemlich vollkommenen Überblick über die Tiroler Plastik und Malerei der Spätgotik und bildet eine wertvolle Unterstützung für das geschriebene Wort. Selbst unter Berücksichtigung obiger Mängel sei das Werk wärmstens empfohlen. Dr. Ph. M. Halm.

»Neuer Deutscher Kalender für das Jahr 1913.« (Verein »Heimat« in Kaufbeuren, Bezugspreis 1 Mark.) Kunstmaler Maximilian Liebenweiß in Wien hat diesen Kalender zu einem Jubiläumsgedenkblatt für das Jahr 1813 gestaltet. Als Titelbild sehen wir den Abschied und Ausmarsch der preußischen Landwehr; ernste Stimmung, aber feste Entschlossenheit, fürs Vaterland in Kampf und Tod zu ziehen, tritt uns hier entgegen. Die kleinen Tagesbildchen sind großenteils den Erinnerungen jener großen Zeit gewidmet: Charakterköpfe der Feldherrn und Staatsmänner, Helden und Dichter, sowie Szenen aus den Kämpfen, alles so sicher und packend gezeichnet und der Reproduktionstechnik angepaßt, daß man sicherlich ein Jahr und darüber daran seine Freude haben kann. Möge dieses Blatt (Format 77 auf 47 cm) in viele deutsche Schulen und Wohnungen aufgenommen werden. Richard Wiebal.



KAPELLE ST. BARTHOLOMÄ (Königssee bei Berchtesgaden)
Reiseskizze von Alois Welzenbacher

Kölner Kirchen. Von Dr. Heribert Reiners. VIII und 240 S. 78 Abb. Geh. M. 4.—, geb. M 5.—. Köln 1911, J. P. Bachem.

Wer nicht, um mit Kölns fast beispiellosem Reichtum an historischen Kirchenbauten vertraut zu werden, durch die minutiös ausgearbeiteten, im Erscheinen begriffenen, offiziellen Bände der »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« sich durchzuarbeiten vermag, der greife, da die bisher vorhandenen Arbeiten bescheideneren Umfangs, abgesehen von E. Renards allgemeiner gehaltenem Bande der »Berühmten Kunststätten«, in keiner Weise mehr genügen, zu dem hier angezeigten Buche, das, durch Wort und Bild gleich ausgezeichnet, eine wirkliche Lücke ausfüllt. Der Text gibt eine kurze Einführung in die Baugeschichte der einzelnen, alphabetisch geordneten Bauten nach dem neuesten Stande der Forschung, dann eine Anleitung zu genußreicher Betrachtung der architektonischen Leistung, endlich Beschreibung und Wertung der bedeutenderen Werke der vom Gotteshause beherbergten Schätze der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes. Die meist architektonischen Abbildungen sind geschickt von dem Gesichtspunkte aus gewählt, daß vor allem weniger bekannte oder beachtete, aber die Kunst des Architekten oder das Malerische der Anlage

besonders hervorhebende Ansichten gegeben wurden. Wenn man wenigstens für die hervorragenderen Bauwerke Abbildungen des Grundrisses mit knapper, leicht faßlicher Erklärung wünschen möchte, so geschieht es aus der Auffassung, daß Kennen und Verstehen des Grundrisses für die Kenntnis des Aufbaus unentbehrlich sind, daß aber das Verständnis für das Technische gewissermaßen in den eigentlichen inneren Geist, ins Leben oder Lebensprinzip eines architektonischen Kunstwerks einführt, — denn das Buch will eine Einführung, nicht allein eine Führung sein — und gepaart mit dem Schauen des ästhetischen Wertes den Genuß außerordentlich steigert, erst den vollen Genuß gewährt. Ein eigenes, hochinteressantes Kapitel freilich wäre über die Vervollkommnung dieses architektonischen »Lebens« gerade in der reichen Folge der mittelalterlichen Kölner Kirchen zu schreiben. — Wer nicht Gelegenheit hat, mit dem Buche in der Hand Kölns Kirchen zu besuchen, mag sie wenigstens gerne aus seiner Lektüre kennen lernen oder liebe Erinnerungen auffrischen.

Dr. Huppertz.

Pazaurek, Gustav E.: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Stuttgart und Berlin 1912. Deutsche Verlags-Anstalt. 374 Seiten, 8°.

Der Direktor des Königl. Landesgewerbemuseums Stuttgart hat hier, allerdings nicht als öffentlicher Beamter, sondern als Privatmann, seinen langjährigen theoretischen und praktischen Kampf gegen die »Geschmacksverirrungen« in einem umfangreichen und reichlichst illustrierten Werke zur literarischen Geltung gebracht. Von den Farbendruck- und einfarbigen Tafeln sowie den Abbildungen geben die allermeisten Muster, wie es nicht sein soll; einige wenige stellen teils schlechtweg Geschmackvolles dar, teils solches, das mit unpassenden Mitteln doch etwas Hübsches erreicht hat (z. B. eine Mitra mit Kolibrifedernschmuck und ein Meßgewand in Strohhalmstickerei). Allerdings können solche Beispiele einer Gegnerschaft zugute kommen, die dem kritischen Standpunkte des Autors erwidert, daß es auf echte oder unechte Materialien und Techniken usw. wenig ankomme, wenn nur die Durchführung künstlerisch genügend geschmackvoll sei. Von Übertreibungen, unnötigen Verschärfungen oder dergleichen wird man das Buch allerdings kaum freisprechen können. Aber als eine systematische Enzyklopädie der »Vergehen und Verbrechen gegen den guten Geschmack« ist es ein überaus verdienstliches Unikum, hauptsächlich weil es den Geschmacksstreitigkeiten eine neue Wendung und eine großenteils tragfähige Basis gibt. Dabei ist es, wenn auch mit einer ungenügenden Würdigung der Tradition furchtlos unparteiisch. Proteste von Fabrikanten und Amateuren, die sich geschädigt fühlen, können heiter werden. Weltliches und (allerdings in viel geringerem Umfang) Kirchliches wird in gleicher Weise seziert.

Berlin-Halensee Dr. Hans Schmidkunz.

H. Schmitz, Münster. »Berühmte Kunststätten«, Bd. 53, mit 144 Abb., Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1911, 234 S., 4 M.

Seit einigen Jahren kann sich Münster einer liebevollen Beachtung seiner bedeutenden Kunstschätze, vor allem seitens seiner Hochschule erfreuen. Eine Reihe tüchtiger Monographien über einheimische Künstler (z. B. die Beldensnyder, Aldegrever, Gröninger, Schlaun) sind erschienen und zum Teil in den »Beiträgen zur westf. Kunstgeschichte« (Münster, Coppenrath) vereinigt. Diese, für den Laien etwas zu umfangreiche und eingehende Literatur dem breiteren Publikum zugänglich zu machen und sie zu einem Gesamtbilde zusammenzuschweißen, ist der Zweck des vorliegenden Buches. Durch seine zahlreichen Abbildungen, seinen flüssigen Stil, lockt es gewiß manchen zur liebevollen Versenkung in die eigenartige Kunst der westfälischen Hauptstadt. Abseits der großen Heerstraße gelegen, kann Münster, wie nur wenige Städte, sich rühmen, eine organisch gewachsene, noch heute in allen ihren Entwicklungsstadien verfolgbare Kunst ihr eigen zu nennen, also eine Kunststätte par excellence zu sein. Neue Forschungen konnte Schmitz im Rahmen dieses Werkchens natürlich nicht bringen; gleichwohl hätten Hinweise auf bedeutende, noch unerforschte Kunstwerke, z. B. die Plastiken des Überwasserkirchturmes, nicht fehlen dürfen. Andrerseits tritt das Kunstgeschichtliche (zu viele Namen!) an manchen Stellen etwas zu sehr in den Vordergrund gegenüber dem hier Wichtigsten, dem Kunstästhetischen; so hätten wir z. B. statt der spätromanischen lieber die wundervollen vier frühgotischen Statuen des Domparadieses abgebildet gesehen. (Die letzteren sind ausgezeichnet reproduziert in »Hasak, Gesch. d. deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrh.) Sehr sympatisch berührt die weitgehende Heranziehung der politischen und Kulturgeschichte, aus der die Kunst herausgewachsen ist. Vor allem die Gotik entwickelte sich unter dem Brausen eines mächtigen Geistessturmes, dessen Wachsen und langsames Zurückgehen sich so schön an den Bauten Münsters beobachten läßt. Im Dom hebt es an: »Diese Wucht, dieser schwere Atem! Haften am Boden und doch auch Sehnsucht nach weiten Räumen, nach Bewegung.« So charakterisiert Schmitz sehr treffend, aber er macht nicht recht anschaulich, wie der neue Geist weiter loht im Rathaus, in Chor und Turm der Ludgerikirche, wie er erst in der Lambertikirche in höchster Verzückung zur Ruhe kommt, seine ganze Weite und Tiefe offenbart. Am Salvatorgiebel des Domes sind dann die Formen schon erstarrt, die Fialen streben nicht mehr in die Höhe, sind rein dekorativ geworden: wir fühlen schon die Erdenschwere der Renaissance. Die Renovierung einiger Kirchen, die Ausmalung des Domes, mehrere Neubauten verdienten eine schärfere Beurteilung. Der neuesten Kunst hätten wir gerne einen etwas breiteren Raum gegönnt. Die Klosterkirche zum guten Hirten von Moritz (vgl. Christl. Kunst vom November 1908) wäre wohl eine Abbildung wert (eine Würdigung und zahlreiche Photographien findet man in dem 7. Sonderheft der Architektur des XX. Jahrhunderts, C. Moritz, Kirchliche Bauten und Klöster, Berlin, Wasmuth, 1911), ebenso das hübsche Grabdenkmal, das der aus Münster stammende Kunstgewerbler Pankok seinem Vater errichtet hat. Der neueren privaten Bautätigkeit ist überhaupt nicht gedacht. Trotz dieser kleinen Ausstellungen muß anerkannt werden, daß das Buch eine tüchtige Leistung ist, Münster zur Ehr', den Fremden zur Lehr'. Dr. J. Bartmann.

DER PIONIER

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Ergebnis der Jurywahl 1913

Die Wahlen zur Jury 1913 wurden satzungsgemäß vollzogen und hatten folgendes Ergebnis: Zu Juroren wurden gewählt die Herren Architekten Jakob Angermair, kgl. Konservator, und Karl Bauer-Ulm, — die Herren Bildhauer Heinrich Wadere, kgl. Professor, und Hans Gruber, — die Herren Maler Joseph Guntermann und Georg Kau; sämtliche in München. Als Ersatzmänner wurden an erster Stelle folgende Herren gewählt: Architekt Rupert von Miller, — Bildhauer Joseph Floßmann, kgl. Professor, — Maler Franz Reiter; an zweiter Stelle: Architekt Richard Berndl, kgl. Professor, — Bildhauer Georg Busch, kgl. Professor, — Maler Augustin Pacher; sämtliche in München.

Professor Heinrich Wadere hat wegen dringender Arbeiten die Wahl nicht angenommen; an seine Stelle tritt, da Professor Joseph Floßmann wegen der großen Entfernung seiner Wohnung (Pasing) nicht in der Lage ist, ständig als Juror zu fungieren, Professor Georg Busch.

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1912

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Ungefähr gemeinsam ist eine Ruhe in den Bauformen. Auf der einen Seite kommt sie dem Interesse für geschlossene Plätze im Sinne des modernen Städtebaues entgegen, auf der anderen Seite nähert sie sich dem Gefängniseindruck.

Beides fällt zunächst in der Kollektion W. Brurein auf: ersteres bei seinen zwei Entwürfen zu einem Rathaus für Mülheim a. d. R., letzteres bei dem zu einem Rathaus für Lankwitz. (Auch zwei Kirchenentwürfe verdienen besondere Beachtung.)

Ersteres kehrt wieder in A. Froelichs Rathaus für jenes Mülheim, sogar mit dem Kennwort »Ruhe«, allerdings auch mit etwas mehr architektonischer Belebtheit, als sie das ebenfalls »platzruhige« Mülheimer Rathaus von B. Taut und F. Hoffmann zeigt.

Letzteres, der Gefängniseindruck, wie er sich z. B. auch bei P. Englers Warenhäusern findet, wird wohl unseren Nachkommen markanter sein als uns; und sie werden vielleicht mit Eifer die bewegtesten Formen aus unserer Zeit heraussuchen — wie sie hier etwa ein im übrigen typischer Warenhausentwurf von H. Joos zeigt.

Zu längerem Verweilen als die Kollektion Cremer und Wolffenstein (Berliner K. Wilhelms-Akademie, Synagogen u. a.) und als die von March (Landsitze, Kirchen in lebendiger Traditionsarbeit u. a.) ladet die von Billing ein, zumal durch die Entwürfe zum Ausbau des Freiberger Domes und durch seine Universität Freiburg i. B.

Hochschulbauten häufen sich überhaupt; hier kommen noch die Hamburger von H. Diestel und A. Grubitz, sowie die Darmstädter von G. Wickop. Besonders in den letzteren wird die Ruhe zu einiger Kühle, die ja vielleicht künftig ebenfalls als eines der Kennzeichen unserer Zeit erscheinen wird. — Von Weltlichem sei noch erwähnt ein Schloß Ballin von P. Korff; von Kirchlichem O. Vittalis Deckenmalerei in der K. Augusta-Victoria-Stiftung auf dem Jerusalemer Ölberg und G. Büttners Entwurf zu einem Kirchenportal in Wildau.

In der Graphik begrüßen wir zuerst die Gäste aus England, mit Radierungen und einigen Handzeichnungen. Vor allem den Altmeister (geb. 1837) A. Legros, besonders mit einer »Heiligen Nacht« und — in zwei Größen — einem »Verlorenen Sohn«. Eine Kriegsfurie hat er »Verkündigung« genannt. Auch W. Strang ist längst berühmt. Ein Totentanzbild läßt wohl auf Einfluß von Legros schließen. Hervorheben dürfen wir einen »Christus am Kreuz« mit langliniger Darstellungsweise. Von Jan Strang erwähnen wir eine etwa als Bewegungsskizze zu bezeichnende »Demonstration«. Sodann F. Brangwyn (geb. 1867), der allerdings unter der Dunkelheit seines Saales wohl am meisten leidet. Seine Architekturen mit Volksmenge gehören jedenfalls zum Bedeutendsten. Neben dem (nur mit einer farbigen Zeichnung vertretenen) G. Craig lernen wir noch F. Dodd kennen, mit Architekturen und einer Porträtierung des (diesmal fehlenden) Graphikers M. Bone an der Presse. Die Kunst des Schattens tritt bei Dodd noch stärker hervor, als sonst bei den nach Legros und Strang Wirkenden.

Aus Deutschland sind H. Meyer mit Darstellungen aus der als deutsches Heim bekannten römischen Villa Falconieri, also meist architektonischen Landschaften, und H. Thoma mit Christusstudien sowie zum Teil weniger hervorragenden Landschaften gekommen — alles in Aquarell und Handzeichnung. Dagegen bieten die »Freie Vereinigung für Graphik« und zahlreiche Künstler aus Königsberg nicht nur eigentlich Graphisches, sondern auch mannigfache technische Besonderheiten. Von ihnen und von anderen verdient Hervorhebung: Monotypien in geringer Zahl, voran C. Kappstein. Der Kupferstich ist wieder nur durch seine Reste in der Stichradierung vorhanden, und zwar in Blumenstücken von E. Ewe. Auf Stein radiert R. Schulte im Hofe zwei seiner, auf dieser Ausstellung überhaupt wieder gut hervortretenden Porträts. Kupferdruck, d. h. also wohl mechanische Reproduktion nach Ätzung oder sonstiger Behandlung der Kupferplatte, spielt eine besondere Rolle bei dem an der Spitze der Königsberger stehenden H. Wolff, hauptsächlich mit Porträts. Schabkunst und Kaltnadel erscheinen nur mehr je einmal bei E. R. Rucktäschel und bei P. Paeschke.

Die Steinzeichnung, als Reproduktion Lithographie genannt, bewährt wieder ihre vielseitige Brauchbarkeit. Als »Handdruck« (d. h. wohl von mehreren lithographischen Platten) bezeichnet E. Deventer sein »Unter Birken«. Bildnisse, zum Teil schwach farbig, sind von R. Hammer hervorzuheben. Unfarbig ist Mythologisches von F. Stassen (der auch ein Gemälde »Freia« bringt). Wenig madonnenhaft, doch sonst ansprechend, ist H. Schuberts »Madonna«. Fast das Minderwertigste an Lithographien (sowie Aquarellen u. dgl.) ist in der Gruppe »Für die Verlosung angekauft« beisammen, ausgenommen etwa farbige Lithographien von Stassen (»Orpheus«) und von K. Wendel (»Die blaue Laube«). — Ersatz des Steinverfahrens durch Algraphien bei H. Wolff.

Als einen besonders behandelten Farbenflachdruck haben wir anscheinend die »Handaquarelldrucke« zu verstehen, mit denen H. Nooke Landschaften darstellt.

Der Holzschnitt tritt nicht eben reichhaltig hervor. Rein schwarzweiß scheint er ganz zu fehlen. Etwas

getönt haben ihn O. Bartelt und S. Berndt mit Kirchenarchitekturen. Stärker farbig halten ihn H. Jungnickel mit Tierbildern, K. A. Brendel mit einem »Frühling« und einige Künstlerinnen mit Blumenbildern oder dergleichen. — Ersatz des Holzes durch Linoleum bei G. Eichhorn und H. Nooke.

Fast scheint die Radierung die meisten anderen Techniken in sich aufzusaugen. Wie Holzschnitt oder unter Umständen wie Schabkunst wirkt sie in Stimmungslandschaften von G. Augustin, G. Klose, G. Koerner, M. Pretzsch, E. Rogge.

Im übrigen wird es immer schwerer, dem Umfang des Wertvollen in der Ätzkunst gerecht zu werden. Für Religiöses fällt allerdings wenig ab. Doch ragt hier weit hervor »Gethsemane« von dem Berliner Julius Turner; die großen Rundungen und Radien, mit denen Christi Nimbus strahlt, prägen sich markant ein. (Auch ein Porträtgemälde von ihm lobt sich.) Daneben ein »Tischgebet« von J. v. Brackel und natürlich wieder Kirchenarchitekturen: L. Arndt »Dom zu Erfurt«, J. Ernst »Romanischer Kreuzgang in Würzburg«, C. Krafft »Dom zu Limburg« und besonders P. Geissler »St. Merry in Paris« (sowie »Heidelberger Schloßhof«). Symbolische Themata haben O. Engelhardt-Kyffhäuser mit seiner »Unendlichkeit«, H. Tilberg mit seinem »Erlkönig« und in hervorragender Weise P. Herrmann mit seinem »Chronos«. — Die zwei in jüngster Zeit besonders beachteten Radierer G. Jahn und E. Wolfsfeld treten auch diesmal wieder günstig hervor. Für nähere Interessenten mögen hier noch die Namen stehen: K. Holleck-Weithmann (Bildnisse), O. Sager, R. F. K. Scholtz, H. Schubert, M. Voigt, W. Zehme.

Farbige Radierung bleibt eine etwas rarere Spezialität und scheint den Deutschen gewöhnlich schwerfälliger zu gelingen als den Franzosen. Am eifrigsten tritt hier H. Peters hervor; daneben R. Ranft, E. Weber u. a.

Die Handzeichnung ohne Reproduktionszweck erscheint in einem eigenen Saal, den einige bekannte Berliner füllen, und auch sonst, einmal mit einer Neigung zum Plakat (E. Lübbert), einmal mit einem guten religiösen Stück: »Jesus auf dem Meere« von W. Voss.

Die Malerei hat hier Riesenmassen, deren Armseligkeiten die Frage nahelegen, ob denn im Künstlerstand ein so beträchtlicher Mangel an Ehrgeiz uns nicht zu einer weitgreifenden Abwehr veranlassen soll. Ältestes von der »Gartenlaube« und von »Düsseldorf«! Aus letzterer Stadt kam nun auch eine Ladung für vier Säle; eines der Bilder, von A. Schönenbeck, nennt sich sogar lustig »Düsseldorferei«. Natürlich sind hier auch erste Leute dabei: E. Dücker malt noch 1912 einen Ostseestrand, und E. v. Gebhardt bringt neben dem »Abschied Christi von seiner Mutter« ein neues »Ihr Heuchler, was versuchet ihr mich . . .« und das besonders zu rühmende »In der Arbeitsstube des Gelehrten«. Der verstorbene Gerhard Janssen bekam für seine Nachfolge der Künstlerfamilie Breughel fast einen eigenen Saal; »Der letzte Gast« ist hervorragend und hat übrigens einen kubistischen Anflug.

Ein Abschiedsgedenken gebührt auch dem deutschen Meister der italienischen Landschaft A. Hertel (1843 bis 1912). »Aus Shakespeares Wintermärchen« läßt bis zu Poussain zurückdenken, und deutsche Städtebilder kommen noch hinzu.

Die übrigen Berliner, die ohnehin schon dominieren, sind überdies mit sechs Sälen für ihre Kollektionen bedacht. Abgesehen von dem, was wir daraus sonst erwähnen, und von einem »Sturmflutzyklus« H. Hartigs sowie Ähnlichem von F. Klein-Chevalier und von anderen, tritt einiges Monumentale hervor. Aufsehen macht hier am meisten P. Meyerheims »Lebensgeschichte einer Lokomotive« — mehr ältere Vorgangs- und Personen-, als neuere Zustands- und Natur- und Massemalerei — zumal gerade im Vergleich mit den Vorgenannten oder etwa mit L. Sandrock! Sodann von H. Vogel neben Kleinerem sein »Prometheus bringt den Menschen das Feuer«. Gerne nennen wir hier aber nur H. Looschen. Seine großfleckige Art stört bei Kleinerem, entfaltet sich aber zutreffend bei dem Wandbild für das Nordhausener Stadthaus: »Otto I. nimmt in Nordhausen Abschied von seiner Mutter Mathilde«.

Die Münchener Künstlergenossenschaft füllt einen Graphik- und einen Gemäldesaal mit einigem Beachtenswerten, im letzteren Saal unter Vorantritt von H. Lindenschmit mit einem »Feldkreuz«. — Zwei kleine internationale Säle bringen dies und das, zu besonderer Freude einiges Interieurgenre von C. Larsson.

G. Melchers stellt u. a. mehrfach religiöse Stoffe aus, bald mit geringerem Lichteffekt (»Das Abendmahl«), bald mit größerem (»Das Abendmahl, Lampenbeleuchtung«). Doch auch nach Abzug des Luministischen verbleibt noch interessantes Leben in »Jünger von Emmaus«, in »Predigt« und in »Hl. Genoveva«, soweit sich da noch mit den Motiven mitfühlen läßt.

Über ein mehr oder minder frommes Genre kommen auch sonstige religiöse Anläufe kaum hinaus. Am ehesten erreicht es wieder Altmeister F. v. Harrach: sein »Ungläubiger Thomas« läßt noch mehr, als anderes von ihm, einen Mangel an äußerer Natürlichkeit in den glatten Flächen usw. merken, läßt diesen aber wieder durch seelische Vornehmheit vergessen. Aus den Berliner Kollektionen treten hier einigermaßen hervor: H. Arnold, u. a. mit einem Triptychon »Heilige Nacht«, dessen Engelfiguren aber sozusagen vorbeigelungen sind; dann etwa mit »Karfreitag« sowie mit »Andacht« F. Eichhorst (dessen Büste H. J. Pagels beigesteuert hat). Am freudigsten fast nennen wir von F. Müller-Münster (neben einer »Einsamkeit«) das im besten Sinn liebliche Bild »Lukas malt die Madonna«. E. Pfannschmidt setzt seine wohlbewährte Art u. a. durch einen »Christus in Gethsemane« fort.

Das »Pietà«-Thema ist in einer innigen und zugleich gut naturalistischen Weise, die aber doch das Singulär-porträtistische zu sehr fühlen läßt, behandelt von C. Plinke. Das eigentliche Madonnenthema erscheint unter anderen Namen bei Ansche Fuhrmann »In der Abendstunde« (Tempera) und bei W. Hoeck »Engelkonzert« (farbige Zeichnung). Mehr blau als Madonna ist F. A. Pfuhles »Die blaue Madonna«.

An das Christusthema kommen natürlich die »malerischen« Interessen von heute nur wenig heran. Ein nicht sehr an einen Altar gemahnendes »Altartriptychon« von R. Bartning zeigt in der Mitte eine nicht recht klare Abendmahlsszene, auf den Flügeln Judasdarstellungen. Der »Christus« von H. Dohm bleibt dem Thema noch ferner als C. A. Geigers »Der Prophet«; und S. Buchbinders »Ein Patriarch« hat wohl nur die Bedeutung eines trefflichen Kabinettstückes. Tieferen Eindruck macht das Gebet eines Ritters vor dem Kruzifix in einer Landschaft, betitelt »Eine Bitte«, von B. Clauß.

Einigen thematischen Zusammenhang mit Religiösem haben »Rast auf der Flucht« von E. Hausmann, »Allerseelen« von A. Wasner und das an Düsseldorfer Effekt herankommende »Gott vergib ihnen« von H. Wettig.

Einige Pein macht uns wieder das viele Gutgelungene in Architekturen von Kirchen und Landschaften mit religiösen Anspielungen. Dort tritt mindestens quantitativ hervor W. Blanke, besonders durch Darstellungen der Klosterkirche Neuzelle; weiterhin C. Agthe, A. N. Delaunois, A. Fischer-Gurig und natürlich H. Hermanns; wer noch mehr Nennungen wünscht, mag hören, daß H. Bremer ein »Nach dem Gottes-

dienst«, L. Meininghaus eine »Hochamtszene« und andere anderes gemalt haben, wobei auch hessische Kirchtracht eine bekannte Rolle spielt. Landschaftsmotive mit religiöser Staffage behandeln J. Jacob (»Gottesdienst in den Sylter Dünen«) und S. Neumann (»Das Gipfelkreuz«).

Will jemand eine moderne weltliche »Religion« im Bilde sehen, so kommt ihm hier manche Symbolik und dergl. entgegen. So etwa »Sehnsucht des Jünglings« von Wolfgangmüller oder das freilich etwas forcierte »Resurrection« (»Zum Licht — zum Leben — schwache Menschheit!«) von G. Sauter. Absicht merkt man auch in dem sonst guten Gemälde »Die Sünde« von H. Holtzbecher. Mit einem Temperabild »Die Gefährten des Schlummers« setzt S. Lucius seine gar nicht mystischen Symbolismen fort. Dem Landschaftsbilde nähern wir uns hier mit O. Walters »Volkslied«, mit der »Sommerlust« von W. Müller-Schoenefeld (von dem auch »Die beiden Alten« hervorragen) und in wohlbekannter Weise mit H. Seegers »Feldblumen«. In soziale Düsterkeit führt E. Pickardt mit seinen »Hoffnungslosen«.

Dynamisch, d. h. bewegungswuchtig, sind hier nur wenige. Man liebt das Statische. Am frischesten bewegt sind vielleicht, von vorerwähnten Strandszenen abgesehen, die »Spielenden Gänse« von R. Schramm-Zittau und sogar auch die so gemessen anmutende »Rückkehr von einer Bärenjagd in Litauen« H. Ungewitters.

Das Porträt kommt nicht hoch, mit wenigen schon genannten Ausnahmen; ihnen können sich als bekannte Namen anreihen: T. Bohnenberger, P. Joanowitch, O. Seeck, W. Thor. Unbeachtet bleiben vielleicht, wenigstens wegen schlechten Platzes, die vorzüglich durchgearbeiteten »Bretonischen Typen« J. Thièles.

Innen- und Außenansichten der Wohnungswelt gehen ihren gewohnten Gang. »Morgensonne« von R. Eichstaedt und »Spiegelungen« von A. v. Brandis bestätigen bewährtes Können. Außer den sonstigen immer wiederkehrenden Stadtansichten ist diesmal im ersten Saal eine Sammlung »Deutsche Städtebilder« vereinigt, meist von Bekannten; Ernst Liebermanns »Nymphenburg« und »Landshut« (in welch letzterem man die Martinskirche eindrucksvoller wünschen möchte) treten besonders hervor.

Dem Leser aber, der bisher von unserem Ringen mit der Masse gefolgt, steht zum Schluß noch der schwere Gang bevor durch die eigentlichen Landschaften. Von altbewährten trifft man F. Baer, E. Bracht, G. H. Engelhardt, A. M. Gorter, K. Heffner, E. Kampf, C. Kappstein, L. Kolitz, C. Langhammer, A. Lutteroth, H. Martin, O. Strützel, C. Vinnen, P. Vorgang. Schwerer ist es diesmal, aus den Minderbekannten neue Größen herauszufinden. Doch wiederholen sich uns E. Bartning, C. Heßmert, V. de Saedeleer, K. Leipold, A. Stagura in erfreulicher Weise. E. H. Compton scheint sich gleich dem älteren E. T. Compton zu einem Alpenspezialisten herauszubilden. Unbekannt oder vielleicht nur dem Gedächtnis entschwunden sind uns C. Bergen, H. Köcke, A. Lenck, H. v. Platen. Eine Art nordischer Hodler ist landschaftlich A. Helberger.

WIENER-AUSSTELLUNGEN

Von Richard Riedl

Drei Gedächtnis-Ausstellungen: Rudolf von Alt (Secession), Karl Rahl, L. Haßlwander (Künstlerhaus), Ausstellung der bildenden Künstlerinnen Wiens (Hotel Astoria).

Zur Feier des hundertsten Geburtstages des populärsten Wiener Malers, Rudolf von Alt, hat die dortige Secession diese Ausstellung veranstaltet, wohl die schönste und allseitig willkommenste, die in dem von Olbrich erbauten Hause bisher zu sehen war. Eine weise Beschränkung hat von dem enormen, unfaßbar reichen Lebenswerk des großen Wiener Meisters eine Auswahl von fast dreihundert Blättern getroffen, von denen jedes einzelne den Beschauer zum Verweilen zwingt. Neben vielen Bekannten (das Hofmuseum, die Staatsgalerie und die Städtischen Sammlungen haben von ihren Schätzen zur Verfügung gestellt) finden wir auch aus der K. K. Fideikommißbibliothek, der Albertina und der Bibliothek der K. K. Akademie sowie aus Privatbesitz zahlreiche selten gesehene Blätter; die einzelnen Perioden und Manieren Alts erscheinen durch charakteristische Stücke vertreten; man hat auch einige Blätter von Vater Alt — Jakob Alt — mitaufgenommen, von denen manche ganz wundervoll sind.

Rudolf Alt hat sich zeitlebens weder an künstlerische Prinzipienfragen, Experimente und Theorien, noch an sogenannte jeweilig moderne Forderungen in künstlerischen Dingen gekehrt, sondern er hielt sein Wesen und seine Kunst unbeeinflußt und unbelastet frei, untertan allein seinem starken und unermüdlichen Schaffenstrieb. Betreffs der Stoffwahl zeigt sich sein Interesse als geradezu unbegrenzt. Es kam aus seiner großen Zärtlichkeit für das kleinste und unscheinbarste Ding. Beispiele dieser allumfassenden Liebe enthält auch die gegenwärtige Ausstellung, die es ermöglicht, seinem Lebensweg vom Anfang bis zum Ende zu folgen.

Die chronologische Anordnung der Blätter bedingte, daß mit Arbeiten Jakob Alts, des Vaters, begonnen wurde, die aus den vielen Hunderten »Guckkasten« Bildern des Kaiserlichen Hofarchivs gewählt werden konnten. Alle diese Blätter sind von Jakob Alt signiert, bei vielen aber sagte eine Bleistiftnotiz auf dem Passepartout »Rudolf«, daß der größere Sohn später seinen Anteil an diesen Meisterwerken bezeugt hat. Hier kommen Ölgemälde Rudolf Alts zum Vorschein, von deren Existenz nur wenige eine Ahnung hatten, Porträts — Familienbilder und die von Freunden — bis zu dem unvergleichlichen Selbstporträt des Sechsundachzigjährigen, ferner die an Daffinger hinanreichenden Pflanzenstudien und die köstlichen Interieurbilder; diese Stephanstürme, diese alten Wiener Häuser und Straßen, die Veduten aus Österreich und Italien wird man nicht müde bis in die kleinsten Details zu studieren. Da sind die künstlerischen Kleinode, die wienerischen Figurenstudien und Bildnisse aus dem Vormärz (für die Rudolf Alt fünf bis sechs Gulden Wiener Währung bezahlt bekam!), Frauen und Mädchen in faltenstarrigen, schillernden Taffetkleidern, in bauschigen und blumenmustrigen Mull- und Tüllkostümen und rosa und blauen Rüschenhäubchen mit flatternden Bindebändern. Da sind auch ein paar famose Männertypen aus der Biedermeierzeit, ein Elegant von anno dazumal mit Frack und Stößer, ferner ein alter Weinbauer mit listig gefältelten Runzeln um die pfiffig blickenden Augen und den breiten, verkniffenen schmunzelnden Mund. Auch die aller Welt seit langem liebgewordenen Perlen Altscher Kunst, die zumeist nur in Reproduktionen weiteren Kreisen zugänglich sind, wurden in die Sammlung aufgenommen, welche eine reiche Zahl von ihren Besitzern eifersüchtig gehüteter Schätze einmal — oft überhaupt zum ersten Male — an die Öffentlichkeit bringt. Inmitten all dieser Herrlichkeiten fesseln uns besonders die Interieurbilder, dann die aus dem Besitz des Grafen Lanckoronski stammenden Gemälde, deren eines das Porträt des einstigen Ministers Dr. Hartel darstellt, sowie die Bilder aus der Kunstsammlung der Herren Gottfried und Dr. Hermann Eyßler; die Bilder aus dem heute verschwundenen alten Wien haben neben der künstlerischen ihre lokalgeschichtliche Bedeutung. Prächtig sind die Porträts und andere

Originale der in Hevesi-Kuzmanys Altwerk reproduzierten Werke, wie alle diese Arbeiten einen großen Meister uns zeigen, der sich nirgends verleugnet. Besonders kommt bei Alt die Architektur zu ihrem vollen Rechte als die geistvolle Ergänzung der Natur, als eine der ehrwürdigsten Kultursprachen der Menschheit. Rudolf Alt beherrschte künstlerisch alle architektonischen Sprachen und Dialekte, das Griechische, Römische, Gotische, Venetianische, den Schweizer Holzdialekt und die nüchterne Kanzleiprosa des Beamtenbaustils mit gleicher Geläufigkeit und wußte jeder Ausdrucksweise das ihr Charakteristische, Wesentliche, die Seele abzugewinnen. Und wie malte er all das! Wie sind die Formen von Licht und Luft umhuscht! Die Beobachtung und malerische Darstellung der atmosphärischen Vorgänge waren dazumal ihrer Bedeutung nach noch nicht erkannt. Auch eine Sonnenfinsternis hat Rudolf Alt im Bilde festgehalten. Er malte sie von der Höhe der Türkenschanze und was er dort mit Turnerscher Farbengewalt malte, ist gleichfalls in dieser Ausstellung zu sehen.

Ein hübscher Gedanke ist die Installierung von Alts Arbeitszimmer in getreuer Nachbildung. Die Tochter des Meisters, Luise von Alt, hat dabei hilfreiche Hand geboten und so sehen wir denn den breiten Arbeitstisch Alts in der berühmten Fensternische, das große gepolsterte Sofa vor dem Speisetisch und den altertümlichen Kasten mit den schön gedrehten Säulen —, kurz das alte, liebe Wohnzimmer, in dem ein großer Künstler durch mehr als ein halbes Jahrhundert Freud und Leid erlebt und unzählbar viel Schönes geschaffen hat.

Auf Rudolf Alt in der Secession folgt im Künstlerhause eine Gedächtnisausstellung für Karl Rahl und dessen Freund und Altersgenossen Josef Haßlwander. Karl Rahl, einer der stärksten Stützen gut österreichischer Kunst, hat diese nicht wenig zu verdanken. Er hat seine Zeit mit seinem Geist erfüllt und hat außerdem eine schulbildende Kraft entwickelt, die auch heute noch lebendig fortwirkt. Wenn trotzdem Rudolf Alt sich auch dem Bewußtsein der Nachwelt näher zu rücken vermocht hat, so hat das seinen Grund darin, daß seine Klassizität alle Geschmackswandlungen siegreich zu überdauern eine originäre ist, während Rahls Klassizität aus zweiter Hand zu sein scheint. Oder deutlicher: Rudolf Alt lebt und stirbt für die Natur, er steht in ihr und dem Antinous vergleichbar, gewinnt er unerschöpfliche Kräfte durch den Kontakt mit ihr, bei der er mit nie wankender Liebe und wundervoller Treue bis zum letzten Atemzuge standhält. Nicht so Karl Rahl. Er steht auf den Schultern der großen Venezianer der Renaissance. Des Künstlers klassische Welt mit ihrem Formenreichtum und der Farbengebung der altitalienischen Schule tut sich den Blicken unserer Tage auf. Interessant ist es in seinen Werken auch die Spuren zu Feuerbach, Piloty und Makart zu finden, in welchen man häufig die Manier und das Kolorit des Tintoretto oder des Veronese zu erkennen glaubt. Sein höchstes Evangelium war und blieb der leuchtende Goldton der Bellini, des Cima da Conegliano, vornehmlich aber Tizians. Rahls Karton zur berühmten Cimbernschlacht prangt an der Stirnwand des Saales, darunter ein langer Fries, die auf Goldgrund gemalten Skizzen der »Schule von Athen«, die Entwürfe zum Vorhang der Wiener Hofoper, die Kartons zur Mythe des Paris, eine Lautenschlägerin und die beiden Leonoren. Außerdem finden wir zahlreiche vorzüglich gemalte Porträts, darunter das Porträt eines jungen Mannes, bei dem Van Dyck Gevatter gestanden haben mag, ferner einen Faust, dessen Hände wundervoll gemalt sind, und das Bild Frau Wilbrandts, als sie noch Fräulein Baudius hieß; interessant sind auch die Porträts des Buchhändlers Armbruster, des Doktor Abendroth, der Frau des Malers Haßlwander als Braut, des Ehepaars Feuchtersleben, das übrige sind meist Skizzen und Kartons, die nach seinen Entwürfen dessen beste Schüler Ed. Bitterlich, Romako, Griepenkerl und andere gezeichnet haben. Eine ungefähre Andeutung davon, was die Zustände in Wien uns geraubt haben, erhalten wir durch die Entwürfe für das Waffenmuseum im Arsenal, die hier ausgestellt sind. Die neue schönere Zeit, die ihm die Aufträge für das K. K. Opernhaus zuführte, war für ihn nur kurz. Als sein Geschick in der Vaterstadt sich zum Besseren zu wenden begann, nahm ihm der Tod den Pinsel aus der Hand. Das Gesamtergebnis der Gedächtnisausstellung für Karl Rahl ist, daß der Gegenwart und ihrem Geschlecht das brillante Können eines hochbegabten Sohnes des alten Wien in trefflicher Weise vor Augen geführt wurde.

Minder hochfliegend als Rahl, ein kühleres Temperament, aber im Können ihm das Gleichgewicht haltend, ist Josef Haßlwander. Vieles von seiner Hand verdient aber auch die Bewunderung der heutigen Generation. Die Übergenialen, die Verächter alles Alten, die Nichtskönner, deren schrecklicher Dilettantismus sich als Kunst breit macht, die sollten vor Haßlwanders Zeichnungen hingeführt werden, um zu sehen, was Kunst ist und was Fleiß, Sorgfalt und wahre Genialität zu leisten vermag. Von Haßlwanders Werken seien außer den Porträts, worunter das seiner Gattin Klara hervorragt, seine religiösen Bilder, insbesondere das »Vaterunser« sowie eine ungemein innige »Madonna«, die stets ihren Wert behalten werden, an erster Stelle genannt. Vorzüglich gezeichnet sind seine originellen Entwürfe von gruppenreichen Festzügen und die Entwürfe für die Statuen auf der ehemaligen Elisabethbrücke. Der Zyklus »Weg des Leichtsinns« offenbart große seelische Empfindung und zeichnet sich durch außerordentlich feine Durchführung aus. Auch die »Heilige Familie« gehört mit zu dem Besten. In den Genrebildern, die »Schlafende Schnitterin«, das »Frühlingserwachen« mit der Nonne am Fenster, in den farbigen Lithographien finden wir so viel Verwandtes mit Ludwig Richter, wie im »Vaterunser«, den Tuschzeichnungen mit religiösen Themen, direkte Beziehungen zu Führich und das sind keine »Anlehnungen«, da ist nichts »Nachempfundenes«, man fühlt es aus jedem Blatt heraus, das ist alles eigenster Besitz Haßlwanders, das ist sein künstlerisches Bekenntnis. Einen vollen Begriff von der überaus großen Vielseitigkeit Haßlwanders erhält man erst in der Galerie, die seine Lithographien, Aquarelle und Zeichnungen enthält. Da sehen wir die monumentalen Heiligengestalten, die mit der Noblesse der Nazarener den gesunden Sensualismus der sich vorbereitenden realistischen Malweise verbinden. Wenn man Haßlwanders Bilder zum »Pfarrer von Kirchthal« kennt, begreift man gar nicht, daß zu dem Neudruck der einst so populären Jugendschrift »neue« Illustrationen gemacht werden konnten, die an die alten doch nicht entfernt hinanreichen! Es wurde nicht oft etwas auf künstlerischem Gebiet in Wien unternommen, bei dem nicht Haßlwander, wenn auch ganz in der Stille, mittat. Einige seiner Blätter sind besonders lokalhistorisch ungemein wertvoll und sie werden voraussichtlich im Rathausmuseum ihre bleibende Stätte finden. Die Mitwelt ist dem bescheidenen Künstler viel schuldig geblieben, die Nachwelt wird ihm gnädiger sein.

Beide Ausstellungen, sowohl die in der Secession wie die im Künstlerhause, zeigen ein schönes Zusammentreffen, das von großem Pietätsgefühl Zeugnis gibt und unseren Künstlervereinigungen nicht hoch genug von allen Freunden wahrer und edler Kunst angerechnet werden kann.

An diese Gedächtnis-Ausstellung schließt sich jetzt noch eine Ausstellung an, die nicht einer Ehrung toter Meister, sondern dem Streben in der realen Gegenwart stehender Talente ihre Entstehung verdankt. Das dritte

Mal ist es, daß die im Jahre 1909 begründete Vereinigung bildender Künstlerinnen Wiens vor die Öffentlichkeit tritt, zum erstenmal aber vollkommen selbsändig und ganz auf die eigene Kraft vertrauend. Das erste Unternehmen war die hochinteressante retrospektive Bilderschau »Die Kunst der Frau« 1910, im Heim der Secession, die auch in unserer Zeitschrift eingehend gewürdigt wurde, die folgende zweite Ausstellung 1911 mußte noch die Gastfreundschaft des Hagenbund in Anspruch nehmen; nun aber haben sich die Künstlerinnen ein eigenes Heim geschaffen, helle, luftige Ausstellungsräume im neu erbauten Astoria Prachthotel, die für eine Massenentfaltung zwar nicht ausreichen, dafür aber jedem einzelnen der ausgestellten Werke sein Recht lassen, gut gesehen zu werden. Die erste Ausstellung auf eigenem Boden ist mit Ernst und Tüchtigkeit ins Werk gesetzt. Eine besondere Weihe erhält sie durch die ihrem Rahmen eingefügte Sonderausstellung von zwanzig Gemälden von Olga Wisinger-Florian, die dadurch ein besonderes Interesse hervorruft, daß sie weit in deren künstlerische Anfänge zurückgreift. In diesen Bildern zeigt sie sich aber — obwohl nunmehr schwer leidend und seit geraumer Zeit schon ihrer Tätigkeit entrückt — kraftvoll und urgesund wie nur je. Sie zeigt ein Bildchen als »erster Versuch«, das einem voll ausgereiften Landschafter alle Ehre machen würde, es ist eine prächtige, feine Stimmung darin. Die subtile Malweise, das zarte Verschmelzen der Farbtöne und die feine Detaillierung hat die Künstlerin freilich später für einen breiten, kräftigen Vortrag aufgegeben. Das Frühlingsbild vom »Friedhof in Lovrana«, die Bilder der späteren Zeit, die prangende Sonnenblumen, das Artischockenfeld, die weißen Rosen und Herbstbilder bekunden deutlich das Einschlagen anderer Richtungslinien. Ein prächtig durchgeführtes Bild »Der Fechter« von Johanna Freund überrascht durch seine Lebendigkeit; auch der gleichen Künstlerin Radierung »Bauern als Zuschauer« ist von starker Wirkung. Gabriele Murad-Michalkovsky bringt eine neue Serie ihrer wirkungsvollen, wie Radierungen anmutenden Zeichnungen, besonders das feine Spiel des Lichtes und die Sicherheit der Darstellung in ihrer »Schmiede« verdient die Bewunderung, die diesem Gemälde zuteil wird. Emmy Lenze-Hirschfeld bringt ein Genrebild »Trübe Gedanken«, in dem tiefe Empfindung einen künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Sehr sauber und sympathisch gemalt sind auch Emilie von Hallavanyas »Dame und Hund«, die Stilleben von Baronin Cornaro, Therese von Mor und Helene Buchte. Luise Fraenkel-Hahn glänzt durch stark dekorative Blumenbilder, die von ihren altflorentinisch anmutenden Arbeiten wesentliche Abweichungen zeigen. Die Porträtstudien von Elfriede von Coltelli, Marie Magyar, Baronin Krauß sind recht individuell durchgearbeitet und von vorzüglicher Farbengebung. Marianne Frimberger erfreut mit einer aquarellierten Kreidezeichnung »Die Einführung des Pfluges in Mähren« und mit einer Alt-Wiener Darstellung »Die Judith von Wien«. Die landschaftlichen Darstellungen von Else Pollak-Kotany bieten fesselnde Anregungen. Elisabeth Laske bringt eine »Partie aus dem Waldviertel«. Gute Leistungen sind ferner Angela Adlers und Ilona Wittrisch »Bilder aus dem Pustertal«, die »Brücke in Heiligenkreuz« von Mizzi Weith, Editha von Knaffl-Granströms »Winterlandschaften«, »Altwiener Hof« von Ella Rothe, die »Prager Stadtbilder« von Zdenka Brauner, »Landschaftsbilder« von Lili Gödl-Brandhuber, die Pastelle von Baronin Vaselli und Baronin Ginzkey und noch manches andere, das in seiner Vollständigkeit anzuführen, der Raum verbietet[1]).

Von den Plastiken sei besonders ein Terrakottakopf von Therese Ries angeführt. Lona von Zamboni stellt ein streng stilisiertes, sehr schön gearbeitetes »Kruzifix« aus, eine edle Marmorbüste »Wanda« von Jesi von Twardowska-Conrat soll auch hervorgehoben sein. An wertvollen Kleinplastiken ist ebenfalls kein Mangel. Johanna Meier-Michel bringt besonders viel Hübsches. Einige Plaketten von ihr mit Emailüberzug sind mit solch meisterhafter Feinheit ausgeführt, daß deren Modellierung dadurch nicht etwa verwischt, sondern nur in der Schärfe gemildert ist.

Reizvolle keramische Arbeiten der gleichen Künstlerin wie auch von Ida Schwetz-Lehmann, Rosa Neuwirth und Helene John verdienen Beachtung. Alles in allem macht die Ausstellung einen durchaus erfreulichen gediegenen Eindruck und es ist zweifellos, daß die junge Vereinigung in der Zukunft ein bedeutsamer Faktur im Wiener Kunstleben sein wird.

WINTERAUSSTELLUNG DER SECESSION MÜNCHEN

Die Ausstellung dauert noch bis zum 5. Februar. Sie bietet eine Übersicht über das Schaffen eines großen Meisters der Porträtkunst, gewährt einen vollständigen Einblick in das umfassende bisherige Lebenswerk eines vornehmen Münchener Bildhauers und macht mit einem virtuosen Vertreter der modernen spanischen Malerei bekannt.

Die Leser dieser Zeitschrift wurden hauptsächlich bei zwei Anlässen mit einer Reihe von Gemälden Leo Sambergers bekannt: zuerst im II. Jahrgang, der ein Lebensbild des Künstlers erhält, dann im VII. Jahrgang, wo aus Anlaß seines 50. Geburtstages seine Kunst zusammenfassend charakterisiert wurde (vgl. auch die Reproduktionen S. 11—15 des lfd. Jgg.). Samberger meistert die Darstellungsmittel seiner Kunst glänzend, aber sie waren ihm in keinem Abschnitt seines Wirkens Selbstzweck, sondern immer nur Diener zum Ausdruck seiner durchdringenden Seelenerkenntnis und eines starken Innenlebens. Seine Malweise ist nicht Manier, sondern die reife Frucht eines klaren Künstlerwillens. Wer so souverän die sinnenfälligen und geistigen Elemente seiner Kunst bezwingt, dessen Werke sind über die kleinlichen Strömungen seiner Zeit, auf deren Registrierung sich eine landläufige Kunstkritik so viel zugute tut, in die Sphäre der ewig gültigen Schöpfungen hinausgehoben. Sambergers Bildnisse sind nicht abgemalt, sondern erlebt. Daß sich aber seine Kraft nicht im Porträt erschöpft, beweisen seine packenden Bildnisse von Geisesheroen der Vergangenheit, wie Michelangelo, Savonarola, Petrus Canisius, Schiller, Beethoven. Hier galt es, das tiefgründige Wesen außerordentlicher Männer voll nachzuempfinden und mit demselben tote Leibesformen zu beseelen. Mehr noch zeigt sich seine umfassende Begabung in Arbeiten von tiefster Geistigkeit, wie die eindrucksmächtige Zeichnung »Deus, Deus meus, ad te de luce vigilio!« und namentlich seine religiösen Werke. Wie wir beobachten konnten, fand die Kollektivausstellung Sambergers in allen Lagern seiner Kollegen begeisterte Anerkennung.

Ruhiger fließen die Empfindungen — wie das schon das sprödere Material und das Wesen der Bildhauerei bedingt — in den Schöpfungen Professor Joseph Floßmanns. Seine Arbeiten sind ausdrucksvoll, sie haben eine liebende Beobachtung der Natur zur Grundlage, bleiben jedoch niemals im Modell stecken, auch bei jenen Porträtbüsten nicht, bei denen er mit offen-

[1]) Von auswärtigen Gästen sind es die Radierungen von Hela Peters (Leipzig) »Schleiertänzerin« und Antonie Ritzerow (München) »Trauer« und »Abschied«, die weit über die übliche Mittelmäßigkeit hinausragen.

sichtlicher Freude den individuellen Formen bis ins kleinste nachgeht. Kein Zweig der Bildnerei ist ihm fremd geblieben, am ausgedehntesten pflegt er jene Plastik, die sich schmückend mit der Architektur verbindet und hier schuf er mit nie versagender Phantasie sein Bestes.

Zuloaga, der dritte, dem die jetzige Winterausstellung gewidmet wurde, ist der bestechendste neuere Vertreter der längst blühenden spanischen Malerbravour. Die auffälligsten seiner Gemälde sind mit ihrem großen Format und in ihrer ganzen Aufmachung richtige Ausstellungsschlager, deren ins Pikante streifender Inhalt und verblüffend kecke und sichere Malerei die Wirkung nicht versagt. Was er mit dem Pinsel festhält, reizt sein sicher erfassendes Malerauge, bleibt aber seinem Herzen gleichgültig. In seinem Blute scheint etwas von Greco und Goya zu stecken, das seine Mache beeinflußt. Das Äußerliche seiner Beziehungen zu den Objekten der Darstellungen spürt man am wenigsten da, wo das Thema keine Vertiefung erfordert, doch stört es in solchen Bildern empfindlich, die eine geistige Stellungnahme zum Bildinhalt erfordern. Wie leicht wiegt dieses Bild »Christus am Kreuz« neben einem ernsthaften Gemälde des gekreuzigten Heilandes von einem christlichen Künstler! Einstweilen fehlt Zuloaga jene allseitige künstlerische Kultur, welche dem gebildeten Kunstfreund Samberger und Floßmann so nahe bringt. S. Staudhamer.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Professor Kaspar Schleibner (München) begeht am 23. Februar seinen 50. Geburtstag.

Leonhard Thoma (München) malte im vorigen Jahre eine Reihe von Deckenbildern in Fresko in der Spitalkirche zu Reichenhall. Sie haben das Leben des hl. Johannes Bapt. zum Gegenstand. Dann schmückte er die Pfarrkirche in Oberschneiding mit drei großen Mittelbildern (Beschneidung, Unbefleckte Empfängnis und Maria der Christen Heil), zwei großen Bildern im Querschiff (Verkündigung und Mariä Heimsuchung), außerdem noch mit zwölf kleineren Bildern und einem Wandgemälde der Taufe Jesu. Diesen Arbeiten ging ein Herz-Jesu-Bild für eine Hauskapelle bei Baronin Gumppenberg in Reichenhall voraus.

Bildhauer Zehentbauer (München) schuf für die Universitätskirche in Erlangen eine neue Krippe. Der ausgezeichnet empfundene und prächtig komponierte Vorgang der Anbetung der Hirten vollzieht sich in einer oberbayerischen Landschaft nächst einem malerischen Dörflein.

Die Kgl. Hofglasmalerei Zettler (München) hat Anfang Dezember den zweiten Teil der Restaurierung eines alten Fensters vom Ulmer Münster vollendet.

Bildhauer Franz Guntermann in München wurde als Lehrer an die Kunstgewerbeschule in Dessau berufen.

Kronleuchter. — Einen großartigen Schmuck erhielt Ende Dezember die von König Ludwig I. durch Gärtner erbaute und von Cornelius mit dem berühmten »Jüngsten Gericht« ausgemalte St. Ludwigskirche in München durch einen von J. Frohnsbeck nach einer Idee von Prof. Berndl ausgeführten Kronleuchter für elektrisches Licht.

Ein Kursus für kirchliche Kunst und Denkmälerpflege wird am 15. und 16. Mai in Dresden stattfinden. Es werden Vorträge gehalten über »Kunst und Kirche«, »Kirchliche Denkmalpflege«, »Älterer Kirchenbau in Sachsen«, »Kirchenbau in Sachsen seit Georg Bähr«, »Baukünstlerische Aufgaben der evangelischen Kirche in der Gegenwart«, »Künstlerische Ausstattung des gottesdienstlichen Raumes«, »Friedhofskunst«. Auch eine Ausstellung für kirchliche Kunst wird veranstaltet und erläutert und es finden Führungen durch Kirchen statt.

Bildhauer Karl Burger (Aachen) erhielt von der Stadt Aachen den Auftrag zur Herstellung eines Brunnens für die Universität. Der Auftrag ist die Frucht eines Wettbewerbes.

Die »Erste Produktivgenossenschaft der Erzeuger von kirchlichen Kunstgegenständen« in Gröden legt Wert darauf, daß die Stelle S. 99, Z. 4, linke Spalte der vorigen Nummer dahin ergänzt werde, daß von Prof. Kompatscher in Bozen nur die Modelle zum Relief stammen und der Altar von obiger Genossenschaft ausgeführt wurde. Der Herr Referent erwähnte den Altar um des Reliefs willen.

Ausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes in Wien. Die neuerliche Herbst- oder wie sie richtiger benannt würde, »Winter«-Ausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes zeigt den großen Fortschritt, dessen sich die demselben angehörenden Künstler hinsichtlich ihrer Leistungen rühmen können. Besondere Aufmerksamkeit erregen in der gegenwärtigen Ausstellung mehrere Arbeiten Paul Grabwinklers. Die »Vision des Heiligen«, »Das Edelweiß«, »Die Lawine« sind gedankenreiche Kompositionen von großer Wirkung. Wesemann, dessen Tierbilder sich durch lebensvolle Auffassung und treue Naturbeobachtung auszeichnen, wendet sich immer mehr von der Radierung, in der er so Vortreffliches leistet, ab; er glänzt diesmal durch einige Beleuchtungsstudien. Die beiden jüngeren Brüder Paul Grabwinklers, Peter und Hans haben landschaftliche Motive ausgestellt. Mit besonders nennenswerten Arbeiten sind die bekannten Mitglieder des Albrecht-Dürer-Bundes wie Theodor Freiherr von Ehrmann, Leopold Widlizka, Hans Götzinger, Otto Pfeifer, Josef Musser, Gustav Feith und andere vertreten. Die köstlichen Karikaturen Hans Kaplans sowie die geschmackvollen Zeichnungen Brunners sollen nicht vergessen sein, auch die Bronzegruppe »Jenesier Bauer mit Saumtier« von Winder ihrer Eigenart wegen nicht unerwähnt bleiben. R.

Das Ende der Andreas Hofer-Denkmals-Angelegenheit in Wien. Zwischen dem Komitee und dem Bildhauer Josef Parschalk, welchem seinerzeit die Ausführung dieses Denkmals übertragen wurde, ist nun insoweit ein Ausgleich zustande gekommen, als der Künstler unter gewissen Bedingungen von seinem Vertrage zurücktritt. Die bisher angesammelten, ziemlich erheblichen Beträge — die jedoch zur Ausführung des in großem Maßstab geplanten Denkmals noch lange nicht ausgereicht hätten —, sollen zu einem wohltätigen Zweck, wie man hört zur Unterstützung armer Künstler aus Tirol, verwendet werden. Die Schaffung eines Denkmals für den so volkstümlichen Tiroler Helden ist dadurch in weite Ferne gerückt. R.

BÜCHERSCHAU

Dütschke Hans, Ravennatische Studien. Leipzig 1909. Verlag von Wilh. Engelmann. Preis geheftet M. 12.—; gebunden M. 13.50. VIII und 287 S.

Erst vor wenigen Jahren erschien Karl Goldmanns Studie über die Ravennatischen Sarkophage (1906), jetzt schon eine zweite von Dütschke, ebenfalls fast ausschließlich Plastik behandelnd.

Vergleicht man beide Schriften inhaltlich, so decken sich die ersten 91 Seiten bei Dütschke (D.) mit den ersten 14 bei Goldmann (G.); d. h. beide geben Beschreibungen der noch in Ravenna vorhandenen Sarkophage: in S. Francesco (G. S. 1—4, D. S. 48—58); in S. Maria in Porto (G. S. 4, D. S. 68—72); in S. Apollinare in Classe (G. S. 4—7); im Dom (G. S. 7—9, D. S. 13—23); im Grab des Braccioforte (G. S. 9—10, D. S. 56—63); im Museum (G. S. 10—12, D. S. 28—46); in S. Agatha (G. S. 12, D. S. 46—48); in S. Vitale (G. S. 12, D. S. 8—13); im Mausoleum der Galla Placidia (G. S. 13, D. S. 1—8; im erzbischöflichen Palast (G. S. 13—14, D. S. 23—28).

Bedenkt man nun, daß die 14 Seiten bei Goldmann in dem enger gedruckten Buche bei Dütschke auf 91 (resp. mit sorgfältigen Registern auf 96) Seiten angewachsen sind, so darf man das nicht etwa nur einer weitschweifigeren Art des letzteren zuschreiben; es liegt vielmehr eine abgeschlossene Arbeit vor, welche über jeden Sarkophag in geradezu vorbildlicher Weise uns unterrichtet. Der Verfasser spürt zugleich allen erreichbaren Notizen nach, um einen Einblick in die Geschichte jedes Denkmals zu geben. Als Beispiel der verschiedenartigen Behandlung bei Goldmann und Dütschke mag der sog. Konstantiussarkophag im Mausoleum der Galla Placidia dienen. Während Goldmann die ganze Beschreibung in 7—8 Zeilen mit kurzer Angabe der Embleme abmacht, unterrichtet Dütschke über die Gründe der eigenartigen Benennung, über etwaige andere Datierung, nebst einer äußerst sorgfältigen Charakteristik der Skulptur und deren Symbole. Was in diesem Teile noch besonders wertvoll ist, ist die Masse der guten Reproduktionen, auch einer Reihe von Einzelheiten, wie sie bis jetzt in keinem anderen Buche zu erreichen waren. Der erste Teil ist ein Katalog, in der Art, wie wir als Handschriftenkataloge einer Bibliothek zu sehen gewohnt sind, in dem wir zugleich alle bisherigen Benützer bezw. diejenigen, die je über ein Dokument geschrieben haben, verzeichnet finden.

Im zweiten Teile (S. 99—287) behandelt Dütschke einzelne Probleme altchristlicher Antike, welcher die ersten vier Nummern gewidmet sind: Der jugendliche Christus von Ravenna, eine Idealschöpfung der späten Antike (S. 99—122); Hades- und Himmelspalast — Elysium und Paradiesesgarten (S. 122—143); der Kindersarkophag des Museums (Nr. 31) und seine Bedeutung für das Fortleben antik-heidnischer Bildnerei (S. 143—176), und das heidnische Figurenfragment von S. Vittore (S. 176—196). Einen weiteren Beitrag liefert Dütschke zum Kapitel: Architektonik der Sarkophage an der Hand zweier Säulensarkophage von S. Francesco (S. 196—208). In der Heranziehung weiterer Sarkophage richtet der Verfasser sein Augenmerk auf die Erklärung der Bilder und deren Provenienz, ebenso in der Besprechung des Laurentiusmosaik im Mausoleum der Galla Placidia und der Elfenbeinschnitzwerke der Kathedra des Maximian.

Wir wollen unser Urteil über diesen Teil des Werkes von Dütschke kurz fassen. Wir zollen seinen Kenntnissen in der klassischen Archaologie, mit denen er an die stilistische Wertung der ravennatischen Denkmale herantritt, alle Achtung; — er hat Vorbilder und Parallelen aus der vorchristlichen Kunst aufgezeigt, welche bisher noch nicht zum Vergleiche herangezogen wurden —, wir müssen aber gegen die Datierung sämtlicher Stücke Widerspruch erheben.

Dütschke geht dabei nur von stilistischen Gründen aus, versetzt Sarkophage, die man bisher ins 4. bis 5. Jahrhundert datierte, kurzerhand ins zweite und sucht so eine ununterbrochene Kunstentwicklung Ravennas vom 1. Jahrhundert n. Chr. bis ins 5. Jahrhundert festzustellen. In den Monumenten, die er für die frühesten hält, sieht er das Fortleben der neuattischen Schule. Wir geben zu, dass man über das Alter der Sarkophage, welche nur heidnische Embleme enthalten, strittig sein kann; wenn sie aber christliche Darstellungen bieten, kann ein Zweifel darüber, ob ein Sarkophag in vor- oder nachkonstantinische Zeit gehört, nicht obwalten. Die christliche Malerei und Sarkophagskulptur, soweit sie sich auf Grund fester äußerer Kriterien oder Inschriften datieren lassen, ermöglichen es, genau zwischen figürlichen Darstellungen der ersten drei, des 4., dann des 5. Jahrhunderts zu scheiden. Diesen Kriterien und der darauf aufgebauten bisherigen Datierung erklärt Dütschke aus rein stilistischen Gründen den Krieg, als ob es im 4. Jahrhundert und dann wiederum in Ravenna im 5. Jahrhundert nicht Schulen und Werkstätten gegeben haben könnte, die sich an antiken Mustern bildeten und darum auf einer gewissen Höhe der Technik standen; als ob es nicht zu derselben Zeit möglich gewesen wäre, daß Auftraggeber wie Steinmetzen zu harmlosen neutralen Darstellungen griffen, wie dies z. B. bei dem Kindersarkophag wahrzunehmen ist. Es ist dieselbe Zeit, in welcher in Katakombengemälden wie Skulpturen Roms eine erste Renaissance auftritt, im ausgehenden 4. und 5. Jahrhundert, die ebenso in der christlichen Literatur — ich brauche nur an die Centonendichter und andererseits an Synesius von Cyrene als typische Beispiele zu erinnnern — wahrzunehmen ist.

Ich kann es daher nicht billigen, wenn Dütschke z. B. auch den römischen Junius-Bassus-Sarkophag mit den Szenen aus den Martyrien der hl. Petrus und Paulus, mit jener des Herrn vor Pilatus, mit dem Pantokrator und anderen, viel früher als in die Mitte des 4. Jahrhunderts setzt (S. 102 f.); solche Szenen sind in der christlichen Typologie bis dahin nirgends nachzuweisen. Ebensowenig kann ich der Datierung eines Sarkophags von Arles ins 3. Jahrhundert zustimmen (S. 120); auch nicht jener des sog. Kindersarkophags um zirka 200; man braucht dazu nur Bilder zu vergleichen, die auf römischen Kinder-Inschriften nachkonstantinischer Zeit sich finden. An Einzelheiten möchte ich zu dem »heidnischen« Figurensarkophag von S. Vittore aussetzen, daß die Gottheit unter der sitzenden Figur (Mann?) nicht Hermes, sondern Äskulap ist, als Symbol des Berufes, der ja näherhin auf einer der Schmalseiten als der eines Augenarztes charakterisiert wird (S. 189). Ich halte den Sarkophag auf Grund der beigegebenen Inschriften für einen christlichen; in der einen lautet die Wunschformel: Have Eugami dulcissima infas (sic); diese Namenbildung dürfte christlich sein. Das Kind ist offenbar mit der nach der zweiten Inschrift im zehnten Jahre verstorbenen Sosia Juliana identisch und als mit dem himmlischen Bräutigam vermählt gedacht.

Da der Verfasser auf den Säulensarkophagen von S. Francesco die Szene Christus zwischen zwei (resp. vier) Aposteln ins ausgehende 2. Jahrhundert (bis Beginn des 3. Jahrhunderts) setzt, so muß er auch die Erklärung mancher altbekannter Bilder als Gesetzes- oder Schlüsselübergabe an Petrus (208 ff.) ablehnen. Er weist da wohl zu Unrecht die neuerdings von Baumstark wieder vertretene Auffassung zurück und sieht in den meisten Darstellungen nur Repräsentationsbilder, welche die Herrlichkeit Christi im Kreise der Jüngerschar zum Ausdruck bringen sollen. Daß bei diesen Aufstellungen Dütschke nicht allein archäologische Beweggründe mitsprechen ließ, sondern auch religiöse persönlicher Art, glaube ich fast an der Stellung erkennen zu dürfen, welche der Verfasser dem hl. Paulus

ohne zwingende und genügende Begründung zu ungunsten Petri zuweist: »Den Ehrenplatz zu Christi Rechten nimmt unter allen Umständen Paulus ein« (S. 222); erst später sei diese Umänderung in der Rangordnung vor sich gegangen, wodurch sich die sog. Schlüsselübergabe an Petrus gebildet habe. Ebenso willkürlich muß ich die Datierung des Sarkophages des Exarchen Isaak (S. 228 ff.) ins letzte Drittel des 3. Jahrhunderts, und des sog. Museumssarkophages und der weiteren von ihm in dieselbe Zeit datierten Exemplare nennen. Die Erklärung der einzelnen Szenen und ihre stilkritische Würdigung grenzt an Dilettantismus: z. B. S. 234 »Schon auf den ersten Blick erscheint Paulus als der Übergeordnete« gegenüber Petrus, welcher das Gesetz empfängt.

Etwas eigenartig mutet vollends die Art und Weise an, mit welcher der Verfasser es unternimmt, die Elfenbeinschnitzereien der Kathedra Maximians als aus Ägypten importiert zu erweisen. In einem langohrigen Tiere, das neben Vögeln in einem Blattwerke sitzt und an einem Blatt oder einer Frucht zu nagen scheint, will Dütschke mit Hilfe von Brehms Tierleben eine ägyptische Springmaus unzweifelhaft erkennen. Darin sieht er dann weiter einen »ausschlaggebenden Grund für die Herkunft unserer Kathedra aus Ägypten.« (S. 284.)

Es ist schade, daß der Wert des Buches durch solche und ähnliche Schlüsse und durch die ganz unhaltbare Datierung der altchristlichen Skulpturen bedeutend beeinträchtigt ist.

Theod. Schermann

Dr. theol. Wilhelm Neuß, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzrheindorf. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Typologie der christlichen Kunst, vornehmlich in den Benediktinerklöstern. XVI und 336 S. mit 86 Abbildungen, 11 ganzseitgen, und 23 Tafeln. Münster i. W. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung. M. 10.—, geb. M. 12.—.

Diese Arbeit leitet eine von P. Ildefons Herwegen, Benediktiner der Abtei Maria-Laach, herausgegebene Sammlung „Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens" empfehlend ein. Die Sammlung setzt sich zum Zweck, „für die Arbeiten, die über die Geschichte des Mönchtums erscheinen, eine Sammelstelle zu begründen und so jeder tüchtigen wissenschaftlichen Monographie zu ihrer Geltung zu verhelfen". Daß sie ihren Rahmen durchaus nicht eng spannt, zeigt die erste Publikation, die scheinbar nur in losem Zusammenhange mit dem zur Bearbeitung stehenden Gebiete sich befindet. Doch könnte schon der Hinweis genügen, welchen Anteil das Mönchtum an der Überlieferung und Weiterführung des Wissens hat; insbesondere zeigt die vorliegende Arbeit, welchen Einfluß es auch auf die theologische Auffassung des Buches Ezechiel und deren Weiterentwicklung wie auch auf ihre Wiedergabe durch die Mittel der Kunst gehabt hat. Reiches und interessantes Material hat emsige Forscherarbeit in einem stattlichen und gut illustrierten Bande zusammengetragen. In eingehendster Weise führt der Verfasser im ersten Teile die Entwicklung der theologischen Auffassung des Buches Ezechiel von der altchristlichen Zeit bis zum 12. Jahrhundert vor, um dann im zweiten Teile die Geschichte der künstlerischen Wiedergabe ezechielischer Motive, d. i. der Gottesvision, der Erweckungsvision und der Tempelvision, für den gleichen Zeitraum zu geben. Er schließt ab mit dem hervorragendsten noch erhaltenen Zyklus, den Fresken im unteren Geschoß der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn. Bereits mehrfach wurde eine Erklärung derselben wie auch die zahlreicher anderer Darstellungen durch Theologen wie Kunsthistoriker versucht, aber ohne befriedigende Lösung. Ihre unbestreitbare Ausdeutung durch Neuß zeigt, wie vorteilhaft es ist, wenn gründliche theologische und kunsthistorische Kenntnisse in einer Person sich vereinigen, aber auch die Notwendigkeit für jeden Kunsthistoriker, sich ein ordentliches Maß theologischen Wissens anzueignen, ehe er in die christliche Kunstforschung eintritt. Als Thema des Zyklus ergibt sich nunmehr „eine große Christologie, das christologische Weltdrama", dargestellt unter dem Einflusse der Auffassung des Buches Ezechiel durch Rupert von Deutz. Auch die Fresken der Oberkirche erhalten in einem Anhange eine vollbefriedigende Erklärung durch den Herausgeber, P. Ildefons Herwegen. Es sind typische Darstellungen für das Leben und die Erwartungen gottgeweihter Jungfrauen. Solchen diente das obere Stockwerk der Kirche nach der Umwandlung der Burg in ein Benediktinerinnenkloster. In einem weiteren Anhange führt Neuß den Nachweis, daß ein verlorengeglaubter Kommentar zum Buche Ezechiel in einer illuminierten Handschrift der Pariser Nationalbibliothek erhalten und von Haimo von Auxerre, nicht, wie Trithemius erwähnt, von Haimo von Halberstadt verfaßt ist.

Dr. Andr. Huppertz

O. Stiehl: Studienentwürfe — vor allem im Backsteinbau — aus dem Unterrichte an der technischen Hochschule Berlin. Berlin o. J. (1908). Schuster & Bufleb. 40 Tafeln Folio.

Für unsere Leser ist bei vorliegender Veröffentlichung zunächst der Hinweis darauf nötig, daß in Norddeutschland die Pflege der Tradition des Backsteinbaues unentbehrlich ist, während sie in Süddeutschland entbehrlicher ist, trotz der wertvollen und auch durch örtliche Verhältnisse gerechtfertigten Ausnahmen, die namentlich durch die Frauenkirche in München und durch die Martinskirche in Landshut gegeben sind. Doch auch auf jenem Boden ist jetzt noch zum Teil Neuland zu bearbeiten. Daraus erklärt sich auch die sonst nicht eben rätliche Herausgabe von Schülerstudien, zumal da der Herausgeber über Mangel an Veröffentlichungen zu seinem Lieblingsgebiete, dem Rohziegelbau, klagt. Es werden uns gegen 80 Darstellungen von ungefähr 70 Bauentwürfen vorgeführt. Rätlicher würde immerhin eine beträchtlich kleinere Anzahl von Bauentwürfen mit jeweils zahlreicheren Ansichten und Detaillierungen gewesen sein. Nur etwa ein halbes Dutzend Bilder macht insofern eine Ausnahme, als der Fassade auch noch ein oder der andere Schnitt u. dgl. hinzugefügt wird. Sonst aber lassen diese vielen Fassadenzeichnungen ihre Grundrisse (auch bei den hübschen Gruppenbauten), ferner Andeutungen, wie Malerei und Plastik eingefügt werden könnten u. dgl., sehr vermissen.

Mit dem Traditionellen und etwas Akademischen, das diese Entwürfe haben, verbindet sich doch auch ein Anteil an dem modernen Streben nach Primitivem. Die märkische und die sonstige norddeutsche Gotik konnte nicht wie der südeuropäische Werkstein- und Putzbau auf Üppigkeit angelegt werden; und so ist ihm wahrscheinlich auf lange hinaus eine ornamentale Armut beschieden. Immerhin finden sich auch im vorliegenden Werk einige reichlichere Ornamentiken, zumal an einem oder dem anderen Portal. Indessen kommt es auf all dies doch weniger an, als darauf, daß wir alle, und wo auch immer, uns mit dem Rohziegelbau offener auseinandersetzen müssen, als es bisher gewöhnlich geschieht. Daran hat neben Männern wie Max Hasak gerade auch Otto Stiehl seit längerem ein besonders historisch-theoretisches und aktuell-praktisches Verdienst; und als ein Glied in der Kette dieser Verdienste kann auch die vorliegende Publikation angesehen werden.

Berlin-Halensee Dr. Hans Schmidkunz

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Zur Erlangung von Entwürfen für die Erweiterung der katholischen Stadtpfarrkirche St. Agatha in Aschaffenburg schrieb die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst im Auftrage des katholischen Kirchenbauvereins St. Agatha zu Aschaffenburg einen engeren Wettbewerb aus, welcher am 16. April zur Verbescheidung kam. Vom Preisgericht wurde für die Ausführung an erster Stelle das Projekt »Frühling am Main« von Architekt Rupert v. Miller in München, an zweiter Stelle das Projekt »San Christofero« von Architekt Friedrich Frhr. v. Schmidt in München und an dritter Stelle das Projekt »Problem« von Architekt Hans Brühl in München-Laim vorgeschlagen. Die sämtlichen Projekte des Wettbewerbes waren bis zum 27. April in München, Karlstraße 6, öffentlich ausgestellt.

Die Gründe, welche dazu führten, von einem allgemeinen Wettbewerb abzusehen, waren folgende. Die Aufgabe war ausnehmend schwierig: es waren Fragen der Erhaltung alter Teile und ihres Zusammenschlusses mit dem neuen Bau zu lösen, desgleichen verwickelte Terrain- und Orientierungsfragen. Diese Fragen konnten nur an Ort und Stelle studiert werden. Deshalb konnte man nur dann mit Aussicht an ihre Lösung gehen, wenn man von der alten Kirche, dem Bauplatz und seiner Umgebung, Einsicht genommen. Die Juroren wollten es unter diesen Umständen nicht auf sich nehmen, vielen Künstlern vergeblich Reisekosten zu verursachen. Bei einem engeren Wettbewerb aber konnte Fürsorge getroffen werden, daß die Beteiligten wenigsten auf ihre Kosten kamen.

An der Ausstellung zu Paderborn, die vom 21. Juni bis 5. Sept. stattfindet und von der wir in Nr. 7, S. 206, berichteten, wird sich die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in einem eigenen Raum beteiligen.

Wie wir im Hauptartikel mitteilen mußten, starb am 27. April der hochangesehene Architekt Dr. Gabriel von Seidl. Die Beerdigung fand am 30. April statt. Der Künstler gehörte der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst seit ihren Anfängen an, bewies an ihren Zielen stets großes Interesse und war bei jedem Anlaß gerne bereit, ihr mit seinen Erfahrungen zu dienen. An seinem Grabe legte ein Vertreter der Gesellschaft unter Worten des Dankes einen Kranz nieder.

AUSSTELLUNG UNGARISCHER KÜNSTLER IN WIEN.

Im Kunstsalon Pisko zu Wien wurde am 15. Februar dieses Jahres eine in der österreichischen Reichshauptstadt mit besonderer Spannung erwartete Ausstellung eröffnet, die »Ausstellung ungarischer Künstler«. Sie gibt, pietätvoll angeordnet und außerordentlich reichhaltig wie sie ist, einen achtunggebietenden Begriff vom Können wie von der Schaffenskraft der ungarischen Künstler. Die Ausstellung macht uns vielleicht nicht mit epochemachenden künstlerischen Taten bekannt, obwohl sie auch eine ganze Reihe vortrefflicher Bilder aufweist. Solide Gediegenheit der Arbeit gibt aber allen Bildern ihre Signatur, eine formale Vollkommenheit, vor allem meist auch eine anerkennenswerte Tadellosigkeit der Zeichnung und Modellierung. Es berührt erfreulich, hier eine Anzahl junger Künstler kennen zu lernen, die mit ehrlichen und gesunden künstlerischen Mitteln ohne alle Extravaganzen, das Interesse der Ausstellungsbesucher zu erwecken und festzuhalten verstehen. Vor allem darf aber nicht vergessen werden, daß diese Ausstellung von besonderer nationaler Eigenart ist. Es war stets eine Stärke der ungarischen Kunst, daß sie die Seele, das Empfinden des magyarischen Volkes, den speziellen Erdgeruch ihrer Heimat zum Ausdruck bringen konnte. Die magyarische Kunst ist eine Rassenkunst und diese Eigentümlichkeit, die in erster Linie vom Ausland empfunden wird, wurde auf den internationalen Ausstellungen ausnahmslos seitens der Juroren wie der Kritik gewürdigt. Auch in der gegenwärtigen Ausstellung sind größtenteils Arbeiten von Künstlern zu sehen, deren Werke von ungarisch-typischen Landschaften und Menschen mit uralten Gebräuchen inspiriert sind. Jeder bietet ein kleines Stück dieser Welt und alle zusammen entrollen ein kaleidoskopartiges Bild des vielbesungenen Ungarlandes in seiner ganzen und oftmals nur vom Hörensagen bekannten Ursprünglichkeit.

Es wäre ungerecht, wollte man nicht als ersten der zu erwähnenden Künstler Julius Kláber nennen, der sich um das Zustandekommen und Gelingen der ungarischen Kunstschau so sehr verdient gemacht hat. Seine Porträts, insbesondere das des Generals von Obermayer, fesseln durch ihre vornehme Charakteristik und ausdrucksvolle Lebendigkeit sofort die Aufmerksamkeit der Besucher. Von Pose und Absicht ist nirgends die Spur zu finden in diesen Bildnissen, überall nur ein inniges und sicheres Herausarbeiten der Persönlichkeit mit den einwandfreiesten Mitteln, die dem Maler zur Verfügung stehen. Recht zahlreich — wie in den meisten diesjährigen Ausstellungen — ist die »Landschaft« vertreten. Da ist Nandor Katona, der das rein Landschaftliche mit Sicherheit beherrscht und die verschiedensten Stimmungen, wie sie die ungarische Landschaft bietet, in ganz ausgezeichneter Weise wiederzugeben versteht. Mednianszky ist ein Poet, dessen Pinsel den Farbenzauber herbstlicher Melancholie, verlassener Waldpartien und nebliger, mondhell träumerischer Nächte verherrlicht. Andor von Szekely (Kleinstadtgäßchen), Ludwig Zlanyí und Bela Vidoszky (Interieur), auch Mariska Augustin erfreuen durch wohlabgewogene Kompositionsweise wie auch durch angenehme Frische und gute Zusammenstimmung. Aladar von Edvi-Illes bedient sich des Aquarells, um seine von Sonnenlicht durchglühten Landschaften in voller Treue wiederzugeben. Cölestin Pallya und Oskar Glatz zählen zu den besten Genremalern des ungarischen Volkslebens. Die temperamentvolle Wiedergabe des Malerischen der Erscheinung suchen diese beiden vorzüglichen Künstler mit jener gründlichen und reellen

zeichnerischen Behandlung in Verbindung zu setzen, die in Übereinstimmung mit getragenem Ernst und solidem Geist Schöpfungen erstehen läßt, deren Wert hoch eingeschätzt werden muß. Pallyas Pferde zählen zu den feinsten Darbietungen. Die Bewegung der Körper ist wundervoll und macht den Eindruck als habe der Künstler seine besondere Freude an solchen Arbeiten. Die Zeichnungen von Oskar Glatz geben einen vollen Begriff von seiner Kunst und seinem Reichtum an malerischen Gedanken. Interessante keramische Arbeiten und reich bewegte Bronzen hat die in Wien von früheren Ausstellungen her bereits vorteilhaft bekannte Bildhauerin Else Köveshazy-Kalmar ausgestellt.

Es ist zweifellos, daß die gebotene Kunstschau ungarischen Schaffens voraussichtlich einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen und die Brücke zwischen Wien und Budapest für ein beiderseitiges künstlerisches Zusammenwirken der maßgebenden Persönlichkeiten bilden wird.

Richard Riedl

BEI DEN JURYFREIEN IN MÜNCHEN

Drängten sich in früheren juryfreien Ausstellungen zu München fast alle nur denkbaren künstlerischen und unkünstlerischen Erzeugnisse in geräumigen Hallen unübersichtlich, eins das andere überschreiend, zusammen, so scheint jetzt eine gemäßigte Stimmung in der Erkenntnis, daß auf diesem neuen Wege wohl mehr erreicht wird, die frühere Weise verdrängt zu haben. Heuer stellte im Frühling der »Deutsche Künstlerverband« jeweils während eines Monats nur noch eine Anzahl (Serie) von Kollektionen in den Räumen der Palmenhäuser an der Sophienstraße aus. Das gilt für die drei Monate Februar, März und April. Im Februar waren elf Kollektionen ausgestellt, der März umfaßte deren achtzehn und der April noch siebzehn. Als stärkste malerische Individualitäten fielen in der zweiten (März-)Serie die keck impressionistische Marinen- und Stillebenmalerin Emmy Lischke (München) auf neben dem vielseitigen ernst herben Walter Waentig (Hohenschäftlarn). Als Porträtmaler repräsentierten sich M. von Seydewitz (Dachau) und Dom. Mastaglio (München). Künstlerische Phantasien in historischem wie romantischem Sinne leistete sich Artur Siebner (München), dagegen erfreute durch die qualitätvoll modernen Ansätze unstreitig Leo Fellinger (München), desgleichen die Leipzigerin Hermine Walther mit ihren kraftvollen Landschaften und Menschendarstellungen. In die Bahnen Palmiés tritt mitunter ganz geschickt Adelina Körner (Chemnitz). Noch haben wir es mit einer Reihe braver, vielfach konventioneller, keineswegs aufregender Landschafts- und Blumenmaler- und -malerinnen zu tun; wir nennen kurz Artur Schlehahn (Plauen), Max von Pechmann (Prien), Rudolf Kalb (Tölz), Karl Quark (Dresden), J. R. Knobloch (München), oder die Damen Franziska Bleicher (München), Marie Keller-Hermann (München) u. a. m. Ein künstlerisches Rudiment stellte die Kollektion Ernst von Loeben (München) dar. Allzu hohe Forderungen darf man hinsichtlich der Qualität an diese Gattung »Juryfreier Ausstellungen« nicht stellen, aber auch nicht hinsichtlich des Temperamentes. — Gegenüber dieser Märzserie ist jedoch in den Kollektionen des Aprils eine Steigerung in gutem Sinne zu konstatieren, es wird wohl zum Teil auch in der Auswahl gelegen sein. Wir nennen gute und kräftige Malereien von Fritz Scherer oder kecke Versuche von Fritz Gartz; die Farbenspiele Hugo Schimmels sind uns vom Münchener Kunstverein her bekannt. Wir nennen weiter die Arbeiten A. Wimmenaurs sowie die Landschaften von P. Hani oder Steiner neben den Plastiken von Frl. Maria Racers.

Oscar Gehrig

SONDERAUSSTELLUNG FRITZ KUNZ

Im Ausstellungsraum der D. Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6, ist vom 5. Mai bis 7. Juni eine Kollektion von Werken des Kunstmalers Fritz Kunz ausgestellt. Fritz Kunz ist den Lesern dieser Zeitschrift kein Fremder mehr. Sie kennen jenen reinen, einfachen, stimmungsvollen, empfindungsreichen, tief religiösen Ton, der in den Werken dieses Künstlers klingt und ihnen eine ergreifende Weihe, Würde, Größe und Seele gibt. Italien war es, das mit seinen Meisterwerken in Ravenna, mit seinen Bildern von Giotto und Fra Angelico Fritz Kunz den Quell seines tiefsten inneren Lebens und Schauens finden ließ. So wurde er ein Eigener und darum Unnachahmlicher. Demjenigen, welcher in das Schaffen von Fritz Kunz schon Einblick gewonnen hat, wird die Ausstellung mit ihren Bildern »Redemptor mundi«, »Fra Angelico«, »St. Cäcilia«, »St. Franziskus mit den Vögeln«, »Madonna mit Engeln«, »Jugendlicher Johannes«, »Abel«, »Madonna« (Abendstimmung), »St. Franziskus« die bereits empfangenen Eindrücke vertiefen und bereichern, jenem aber, der noch nicht Gelegenheit hatte, Originalwerke von Fritz Kunz sehen zu können, möchten wir empfehlen, den nun sich bietenden Anlaß nicht unbenützt zu lassen, das farbenfrohe, seelenvolle Schaffen von Fritz Kunz kennen zu lernen. Neben den genannten Tafelbildern erfreuen auch ein paar seiner warm empfundenen, ruhig, aristokratisch fein und sicher gezeichneten Studienköpfe das Auge. Mosaikentwürfe, der Freskenentwurf für St. Anna in Lugano und der Entwurf für das Votivbild in Wil (Schweiz) sind Proben des großen Stiles, dem Fritz Kunz Ausdruck zu geben vermag. (Der Zutritt zur Ausstellung ist kostenlos.)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Der Bildhauer Professor Georg Busch führte in letzter Zeit verschiedene Arbeiten aus, welchen an dieser Stelle eine kurze Besprechung zuteil werden möge. Das eine Werk zeigt, wie der am Kreuze gestorbene Heiland von den Seinigen zu Grabe getragen wird. In sehr neuartiger Auffassung hat Busch die Personen in einem Zuge angeordnet. Voran geht der hl. Johannes, des Herrn Dornenkrone in den Händen haltend. Alsdann folgen vier Männer, welche die Bahre auf den Schultern tragen; Jesus liegt auf dieser, nur mit dem Lendentuch bekleidet, so wie man ihn vom Kreuze abgenommen hat. Den Schluß des Zuges bildet eine Gruppe von vier Frauen, unter denen Maria sich durch besonders ausdrucksvolle, den tiefsten Schmerz verkündende Haltung auszeichnet. Die Komposition bildet eine freistehende Gruppe und imponiert durch hohe Ruhe und Feierlichkeit, die große Feinheit der Auffassung offenbart sich gerade in der Zurückhaltung. Der Gram über des Heilandes Tod spricht sich leise, aber um so ergreifender in dem schweren, schleppenden Gange der Zugteilnehmer aus, von denen die Männer außerdem durch die Last des Leichnams bedrückt erscheinen. Die Gruppe ist, von diesen inneren Vorzügen abgesehen, schon infolge ihres Figurenreichtums eine Meisterleistung der Plastik und wird auch eine solche für die Technik des Bronzegusses werden, in welchem sie soeben ausgeführt wird. — Den hierbei gefaßten Gedanken hat der Künstler weitergeführt in einem Hochrelief der Grablegung Christi. Sie gehört mit zu der Reihe der Stationen des hl. Kreuzweges, den Busch für die St. Paulskirche zu München ausführt, und von welchem elf Stationen bisher an Ort und Stelle sind.

Der Gedanke bei der Grablegung ist der, daß der Zug der Leidtragenden mit dem Leichnam an seinem Ziele angelangt ist, und daß die Träger ihre Last nunmehr ergreifen und, um sie zu Boden zu lassen, sie von ihren Schultern heben. Ganz ausgezeichnet ist dieser schwierig auszudrückende Gedanke in der Haltung und Bewegung der vier Männer zur Klarheit gebracht worden, wobei noch zu bedenken ist, daß bei diesem Werke die Rücksicht auf das Festhalten des Reliefstils dem Künstler Schranken stellte. Bei der Männergruppe, wie bei derjenigen der Frauen treten ähnlich bedeutende Eigenschaften der Auffassung und Durchführung hervor, wie die bei dem vorigen Werke gewürdigten. Bemerkt sei noch, daß der Kreuzweg für St. Paul in Holz geschnitzt und polychromiert ist, und daß auch daraus sich gewisse stilistische Abweichungen von der Bronzegruppe ergeben. Während die Grablegung bisher erst im Tonmodell ausgearbeitet wird, sind die zwei anderen letzten Stationen, die Kreuzabnahme und die Kreuzigung, bereits in Holz ausgeführt. Eine Komposition von reicher Bewegung, dabei doch von monumentaler Ruhe und bei aller Lebensechtheit festgehaltener Strenge der Stilisierung, Eigenschaften, die bekanntlich der Buschschen Plastik einen wesentlichen Teil ihrer künstlerischen Bedeutung sichern, ist die Kreuzabnahme. Zwischen den in verschiedener Weise an der Handlung beteiligten Personen bildet der herniedergleitende Körper des toten Heilandes die Mittellinie, nicht starr, sondern durch Biegung in der Hüfte zu einer leichten, für die Wirkung des Bildes einflußreichen Bewegung gebracht. Jede der Figuren ist eine Prachtschöpfung für sich, überaus würdig und ergreifend, besonders wieder die Muttergottes, welche kniend die Hände emporstreckt, um des Sohnes Leichnam zu empfangen, der in ihren Schoß gelegt werden soll. — Die Kreuzannagelung zeigt einen packenden Gegensatz zwischen dem in der Mitte der Fläche an dem aufgerichteten Kreuze festgebundenen Heilande, der in göttlicher Erhabenheit und Ergebung es hinnimmt, daß zwei auf Leitern stehende Schergen seine Hände an das Holz nageln, und den schmerzbewegt am Fuße des Kreuzes stehenden Gestalten. St. Johannes scheinen die Hammerschläge bis ins Mark zu dringen, so daß er zusammenzuckend sich die Ohren verhält; Maria sinkt überwältigt in Magdalenas Arme; diese hält sich aufrecht, um schreckgebannt in Jesu Antlitz zu starren. Die großartige Komposition hat etwas, das an mittelalterliche Empfindungsweise erinnert, während sie doch in ihrer Seelenanalyse durch und durch modern ist. — Dasjenige Werk, welches soeben an seinen Bestimmungsort (die Wallfahrtskirche Maria Rosenberg bei Waldfischbach in der Pfalz) abging, ist eine in Holz geschnitzte und polychromierte Pietà. Maria sitzt in voller en face-Stellung; sie hält den Leichnam Christi auf dem Schoße; vorüber sind die ersten Augenblicke, wo sie sich nur mit diesem beschäftigt hat; jetzt läßt sie ihre Klage in die Welt hinaus ertönen, ihre Blicke sind auf den Beschauer gerichtet, der gramvoll gepreßte Mund, das hilfesuchende Auge, die sich hebende linke Hand, alles drückt den Sinn der Worte aus, welche man am Sockel liest: Alle, die ihr vorüber gehet, sehet, ob ein Schmerz gleich ist dem meinen. Der Sockel nebst dem Sitze Mariä bildet einen breit ausladenden, schnell sich verjüngenden, niederen Aufbau, über dem sich die Gruppe in strenger und doch freier Dreiecks-Komposition erhebt. Die Modellierung der Körper, am sichtbarsten natürlich bei Christus, zeugt von feinster Naturbeobachtung, der Realismus der Wiedergabe ist durch den künstlerischen Zweck in Schranken gehalten. Wesentlich zur Erhöhung des bedeutenden Eindruckes trägt — was an Ort und Stelle dekorativ erst recht zur Geltung kommen wird — die volle, dabei zurückhaltende Polychromierung bei. — Im Herbste vorigen Jahres hat Prof. Busch für Arnsberg (Westfalen) ein Grabmal vollendet. Es besteht aus einem Bronzerelief mit der dreiviertel lebensgroßen, stehenden Figur des segnenden Christus, und aus einer Einrahmung aus Muschelkalk. Die Linie der ruhig fließenden Gewänder, Kopf und Hände des Erlösers sind von großer Schönheit. Sein Mund scheint die Worte zu sprechen, welche an der Innenkante der Umrahmung geschrieben stehen: Ich bin die Auferstehung und das Leben usw. Die in kräftigem Profil und infolgedessen mit charaktervoller Schattenwirkung hervortretende Einrahmung besteht aus zwei schlichten, starken Säulen, welche einen Kleeblattbogen tragen, dessen Gewände durch reizende Engelsköpfe belebt ist. Dasselbe Motiv wiederholt sich zu Füßen Christi, welcher dadurch wie auf Wolken zu stehen scheint.

Dr. O. Doering-Dachau

Exlibris-Ausstellung in Wien. Anfang März dieses Jahres wurde im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine Ausstellung der Wiener Exlibris-Gesellschaft eröffnet, welche außerordentlich reichhaltig und mit einer großen Anzahl interessanter Objekte beschickt ist. Sie gewährt einen Rückblick auf längst vergangene Zeiten, die weit in das Mittelalter zurückreichen. Die älteste Form dürfte wohl der handschriftliche Vermerk sein und tatsächlich sind uns aus dem frühen Mittelalter in zierlicher Schönschreibeschrift, oft in Verbindung mit Miniaturen geformte Exlibris erhalten. Es handelt sich dabei um Bücher aus Klosterbibliotheken. Dem anfangs geschriebenen Eigenvermerk wurde später die Darstellung des klösterlichen Schutzpatrons gesellt, noch später ein Bibelvers oder Sinnspruch und schließlich das handgemalte Wappenschild des Klosters. Daß die ältesten erhaltenen Exlibris Zeichen von Klosterbüchereien sind, hat seinen hauptsächlichsten Grund darin, daß im frühen Mittelalter die Pflege der geistigen Interessen ausschließlich in den Klöstern konzentriert war. Die Exlibris mit dem Roggendorfer Wappen und jenes des Klosters Maria Steinach stammen aus den Jahren 1461 und 1492. Von besonderem Wert sind ferner außer den von den Klöstern Melk und Seitenstetten ausgestellten Exlibris diejenigen des Grafen Hans Wilczek, des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, von Doktor von Hoschek, kaiserlichem Rat Krahl, J. Anderle junior und Frau Olga Neumann aus Reichenberg, von letzterer eine Sammlung von zirka 10000 Blättchen. Ingenieur Anderle senior sandte eine Kollektion Exlibris aus den ältesten Zeiten bis zu Objekten, die nach neuzeitlichen Verfahren hergestellt sind. Als einer der ältesten Reiberdrucke erscheint das Ochsen-Exlibris des Paters Hildebrandt. Von älteren Exlibris seien noch genannt die von berühmten Meistern gezeichneten Exlibris Pirkheimers und des Propstes Hektor Pömer (Dürer), das Zeichen der Prädikatur zu Oehringen (Lukas Cranach), das Exlibris Chodowieckis, Kress (gestochen von Troschel), Elike von Holzhausens aus dem 15. Jahrhundert und schließlich Bernhard von Rohrbach. Auch die Beiträge Doktor Lembergers, des Fräuleins Ehrenfeld und des Wiener Graphologen und Malers Frank weisen ebenso vorzügliche wie interessante Arbeiten aus. — Es wäre zu wünschen, daß auch die kirchlichen Kreise der Gegenwart sich für diese, für jede Zeitepoche außerordentlich charakteristische Kunst wieder mehr interessieren wollten. Die Künstler von heute widmen sich fast ausschließlich profanen Motiven und es dürfte wohl nicht schwierig sein, den so lose gewordenen Zusammenhang mit den in Betracht kommenden kirchlichen Kreisen wieder fester zu gestalten und einer ebenso erfreulichen als wünschenswerten Neuentwicklung religiöser Schöpfungen der Exlibris-Kunst die Wege zu ebnen. R.

Schweizer Kunstausstellung in Wiesbaden. Die Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst bereitete für Mai und Juni dieses Jahres eine Ausstellung der modernen Schweizer Schule vor, die dabei unter Beschränkung in der Zahl der vorzuführenden Werke nur ein Extrakt des Besten zu bringen gedenkt. Außer Hodler und Buri, der übrigens die Ausstellungsplakate entworfen hat, soll die Gesamtheit der führenden Kräfte in einer Güte und Vortrefflichkeit vertreten sein, wie sie bisher, als Ganzes betrachtet, in Deutschland noch nicht gezeigt wurde. Die Ausstellung findet in den Festräumen des Wiesbadener Rathauses statt. G.

Kunstverein Barmen. Die Vereinsgalerie wurde im Jahre 1912 durch Schenkungen mit mehreren neuen Werken bereichert. Die Verkaufstätigkeit des Vereins hat sich gesteigert; im verflossenen Jahr wurden für 39800 M. Kunstwerke an Private abgesetzt. Für die Verlosungsankäufe wurden ferner 4365 M. verwendet. Der Verein zählt 1126 Mitglieder.

Mannheim. Die große Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes wurde am 4. Mai eröffnet.

Eine neue Monstranz aus gespendeten Schmuckstücken wurde jüngst von E. Steinicken (Steinicken & Lohr in München) hergestellt. Die Figürchen daran sind von Hauptlehrer und Bildhauer Franz Mayr (München) modelliert.

Gedenktage. Am 20. Mai feierte der bekannte Pferdemaler Emil Adam den 70. Geburtstag. — Am 20. Juni begeht Franz Simm den 60. Geburtstag.

S. Durchlaucht Fürst Alois von Löwenstein-Rosenberg stiftete in die Abteikirche zu Neustadt einen neuen Hochaltar. Der Entwurf stammt von Architekt Anton Bachmann in München, der figürliche Teil von Bildhauer Rauscher in München, die Ausführung der Stuckmarmorarbeit von Schier (München) und jene der Metallarbeit von Amberg (Würzburg).

Ausstellung der Secession Wien. Die Große Goldene Staatsmedaille erhielten Hans Larwin für sein Kolossalgemälde »Wiener Stadtratssitzung unter Bürgermeister Doktor Karl Lueger«; Wilhelm Viktor Krauss für sein Ölgemälde Porträtstudie »Intermezzo« und Bildhauer Georg Minne in Gent für das plastische Werk »Studienkopf«. — Die von Erzherzog Karl Ludwig gestifteten drei Goldenen Preismedaillen: Maler Heinrich Rauchinger für sein »Porträt des kaiserlichen Rats Gerstle«; Maler Viktor Scharf für sein Ölgemälde »Porträt des Fräuleins Marietta Johanny«; Maler Valerius de Saedelaer in Tieghan für das Triptychongemälde »Der Strom«.

BÜCHERSCHAU

L. M. K. Capeller: Technische Jugendbücherei Nr. 1: »Linolschnitt«. Herausgeber: G. A. Stoll in München und L. M. K. Capeller in Lauingen. Kommissionsverlag von Theodor Riedels Buchhandlung in München, Residenzstr. 25. Preis 50 Pfg.

Von der »Technischen Jugendbücherei« sind zunächst 50 Bändchen geplant, welche in praktischen Anleitungen unter Verwendung erläuternder Abbildungen verschiedene Techniken aus Gewerbe und Kunsthandwerk behandeln sollen. Das zweite Bändchen soll das Schablonieren, das dritte den Papierschnitt, das vierte den Stempeldruck lehren. Im vorliegenden ersten Bändchen ist der Linolschnitt in leichtfaßlicher, anschaulicher Weise behandelt. Wir glauben, daß die Jugend aus dieser Beschäftigung viele praktische und künstlerische Anregungen schöpfen und daß sie dabei auch ihren Geschmack in nicht geringem Grade bilden wird. E. G.

Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke von Edmund Hildebrandt. Mit einem Titelbild und 43 Abbildungen im Text. 392. Bändchen der Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt«. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin, 1913.

Wer sich in möglichst kurzer Zeit tiefer in die Herrlichkeit der Schöpfungen des Geistesriesen Michelangelo einführen lassen möchte, findet in dem Büchlein Hildebrandts einen wertvollen Führer. Doch auch belesenere Kunstfreunde werden es nicht ohne Befriedigung durchgehen, am bequemsten unter Zuhilfenahme der Abbildungen des VII. Bandes der Klassiker der Kunst (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart). Dem Verfasser wird nur seine ablehnende Stellung zur christlichen Religion dadurch zur Klippe, daß sie ihn zu einseitiger Schätzung des Formalen und nur Menschlichen in jenen Werken Michelangelos verleitet, die vor allem mit religiösem Sinne einzuschätzen sind, ein Mangel, der am stärksten angesichts des Jüngsten Gerichts auffällt, dem überhaupt so selten eine allseitig gerechte Würdigung zuteil wird.

S. St.

Passau von Wolfgang M. Schmid, kgl. Konservator in München (»Berühmte Kunststätten«, Bd. 60), Leipzig 1912, Verlag von E. A. Seemann, 208 S., 126 Abb., 3 M.

Die Kunstentwicklung der alten Kulturzentren verstehen zu lehren aus der allgemeinen und lokalen, politischen und Kulturgeschichte — dieser Aufgabe, welcher die ganze Sammlung der »Berühmten Kunststätten« gewidmet ist, wird auch der vorliegende Band über Passavium, die alte fürstbischöfliche Residenzstadt, in vollem Maße gerecht. Sehr erfreulich ist, daß dem Straßen- und Stadtbild besondere kurze Betrachtungen, durch treffliche Illustrationen unterstützt, gewidmet wurden. Können wir doch noch manches für unsere Städtebaukunst lernen an derartigen Vorbildern, wie dem Passauer Rathausvorplatz oder der Bebauung des Innufers (Abb. 1, 117). Zu wünschen wäre nur — und diesen Wunsch möchten wir auch für weitere Bände der Sammlung aussprechen —, daß durch Pläne der ganzen Städte oder doch der hauptsächlichen, meist eng beieinander liegenden Plätze und Straßen wie durch Grundrisse der wichtigsten Gebäude das Bildmaterial vergrößert würde. Ist doch der Plan oder Grundriß für den Städtebauer und Architekten das wichtigste — und auch der Laie muß sich darin vertiefen, wenn anders er überhaupt in das Wesen der Architektur eindringen will. — Besonders hervorgehoben sei noch, wie harmonisch ein moderner Brunnen auf dem Residenzplatz, eine Madonna als Patrona Bavariae von Prof. Bradl-München sich dem alten Gesamtbilde des Domchores, der bischöflichen Residenz und des Hofmarschallamtes einfügt. Dr. Bartmann-Dortmund

Der Pionier. Monatsblätter f. christl. Kunst, praktische Kunstfragen u. kirchliches Kunsthandwerk. Verl. der Ges. f. christl. Kunst, G. m. b. H., München, Karlstr. 6. V. Jahrg.

Inhalt der neunten Nummer (Juni): Über Köln nach Aachen u. Trier. Von A. Blum-Erhard. — Kupferstich u. Radierung. Von F. Nockher. — Anregungen, Mitteilungen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

PRINZREGENT LUITPOLD VON BAYERN

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst versendete vor einiger Zeit an ihre Mitglieder ein Erinnerungsblatt an S. K. H. den am 12. Dezember 1912 heimgegangenen Prinzregenten Luitpold von Bayern, welcher der Gesellschaft seit ihrer Gründung angehörte. Das Blatt gibt den Fürsten nach dem Porträt Leo Sambergers in schönem Mehrfarbendruck wieder und entwirft ein Bild von der hochherzigen Förderung, welche S. K. Hoheit der christlichen Kunst angedeihen ließ. Wie seinem erlauchten Vater König Ludwig I. war auch ihm die Pflege aller Kunst und nicht zuletzt jener für das Gotteshaus eine Herzensangelegenheit. Ein ehrwürdiger Zug in seinem Wesen war die Fürsorge für die Schöpfungen seines Vaters und überhaupt für die Werke der Vergangenheit und er verwendete hiefür hohe Summen. Außerdem erhielt eine lange Reihe neu erstehender Kirchen zum Bau oder zur inneren Einrichtung Zuweisungen. In zahlreiche Kirchen stiftete Prinzregent Luitpold gemalte Fenster. Mit großen Beträgen ließ er wundervolle Hochaltäre errichten in den Kirchen St. Benno zu München (47000 M.), in der kath. Pfarrkirche zu Homburg (20000 M.), in St. Maximilian zu München (35000 M.), in der Dreifaltigkeitskirche zu Ludwigshafen, in der Herz-Jesukirche zu Nürnberg, in St. Rupert zu München, in der Margaretenkirche daselbst (40000 M.), in Pfersee bei Augsburg, in Au bei Berchtesgaden. Die letzte Altarstiftung im Betrage von 40000 M. galt der neuen St. Annakirche in Altötting. Diese Altäre sind dauernde Denkmäler der Frömmigkeit und des Kunstsinnes ihres hohen Stifters.

GEBHARD FUGEL

Am 14. August beging Professor Gebhard Fugel seinen 50. Geburtstag. Geboren in Oberklocken, O.-A. Ravensburg in Württemberg, kann der gefeierte Meister in der Vollkraft der Jahre und inmitten eines reichen fruchtbaren Schaffens auf eine Fülle von Werken zurückblicken und sich eines stolzen Erfolges und allseitigster Anerkennung freuen. Ad multos annos!

Professor Fugel gehörte lange Jahre der Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst an. In den Jahresmappen der Gesellschaft ist er mehrfach vertreten. Die vorliegende Zeitschrift würdigte sein Schaffen in einer Sondernummer des 6. Jahrgangs (S. 133 ff.) unter Vorführung von 39 Abbildungen nach seinen Werken. Reproduktionen nach andern Schöpfungen Fugels finden sich auch in den Jahrgängen I—V.

KÜNSTLER UND ARBEITER

Eine Anregung von Rechtsanwalt Dr. Bartmann, Dortmund

Wie alles auf Gottes weiter Welt, so hat auch das Reich der schweren Arbeit, das Reich der Industrie seine eigenartigen Schönheiten. Der Hochofen, der den nächtlichen Himmel rötet, der Riesengüterbahnhof im Scheine der elektrischen Bogenlampen, der trotzige Förderturm, die ungeheuere Halle des Walzwerkes, sie alle zeigen malerische Feinheiten, die von Künstlern wie Menzel, Bracht, Brangwyn, Oßwald, Ophey, Pleuer und manchen anderen wiedergegeben sind. Das Volk, das in den Hüttenwerken oder unten in der Grube arbeitet, ist wohl niemals in seiner plastischen Schönheit so sicher und überragend hingestellt worden wie von Meunier. Neben der Arbeit selbst fand auch das Leben des Proletariers, seiner Frau und Kinder, die Darstellung ihrer großen Leiden und kleinen Freuden das Interesse manches tiefer veranlagten Künstlers, es entstand das soziale Bild im engsten Sinne.

Wie jedes echte Kunstwerk, so muß vor allem auch das sozial vertonte von einem Künstler geschaffen werden, der nicht nur die äußeren Schönheiten als Ästhet empfindet und technisch vollendet wiedergibt, sondern auch in die geistige Atmosphäre des Dargestellten, hier also des Industriearbeiters eingedrungen ist. Wie Meunier lange Zeit in der schmutzigen Borinage wohnte, so sollten auch andere sozial gerichtete Künstler sich nicht verdrießen lassen, wenigstens kurze Zeit in einem unserer großen Industriezentren ihre Studien zu treiben, daneben aber auch mit dem arbeitenden Volke Fühlung zu suchen. Gelegenheit zu beidem bietet die sogen. Residenzarbeit, wie sie das Sekretariat sozialer Studentenarbeit, München-Gladbach, Kurzestraße 10, vermittelt. Mit einem Verbande von Partikulierschiffern hat das Sekretariat einen Vertrag geschlossen, so daß der junge Künstler ganz billig, ev. sogar umsonst von Straßburg aus den stolzen Rhein hinunter fahren kann, vorbei an trotzigen Burgen, alten Kirchen, grünen Rebhügeln bis hinab nach Duisburg-Ruhrort, wo die Pulsader des rheinisch-westfälischen Industriegebietes ausläuft. Von hier aus geht es in kurzer Bahnfahrt nach Essen oder Dortmund oder einer anderen großen Industriestadt, wo für einen Monat in einem Arbeiter- oder Gesellenhause billige oder unentgeltliche Unterkunft und Verpflegung geboten wird nur gegen die eine Verpflichtung, durch abendliche Unterrichtskurse für Arbeiter oder Gesellen im Zeichnen, Rechnen, Schreiben sowie durch Besichtigungen, Mitarbeit in sozialen Vereinen u. dergl. einen Einblick zu gewinnen in die Welt der Arbeit, in das Herz des Proletariers. Daneben bleibt Zeit genug zum Skizzieren und Malen, so daß die Ferienzeit, die mit dieser Residenzarbeit verbracht ist, durch die vielseitigen künstlerischen und menschlichen Anregungen gewiß gute Früchte bringen wird.

Es sei noch erwähnt, daß das genannte Sekretariat mit gutem Erfolge bemüht ist, junge Künstler zur Anfertigung von Verbandsplakaten, Einladungs- und Mitgliedskarten für Arbeiter heranzuziehen, durch Postkarten mit Bildern und Zeichnungen sozialen Inhaltes die sozialstudentische Bewegung zu fördern, in seiner Zeitschrift »Volksgenossen« den Sinn der Arbeiter für edle moderne Kunst zu wecken.

AUSSTELLUNG BADEN BEI WIEN

Im alten Augustinerkloster der Kurstadt Baden in Niederösterreich ist soeben eine ebenso eigenartige wie interessante Ausstellung eröffnet worden, die als Devise die Bezeichnung »Baden in der bildenden Kunst« aufweist. In dem massigen, pittoresken Bau finden wir in harmonisch wirkender Anordnung zwei Säle mit Arbeiten von Badener Künstlern oder von Meistern, die Badener Motive darstellen, gefüllt. In historischer Gliederung sieht man die Kunstwerke von der Theresianischen Zeit angefangen bis zu den neuesten Bildern des gegenwärtigen Jahres. Ölbilder, Pastelle, Handzeichnungen, Aquarelle (die berühmten und vielbegehrten Badensia), Skulpturen, Münzen, Medaillen und Plaketten. Ein gewichtiges Wort spricht hier natürlich auch Rudolf Alt mit drei prächtig gemalten Landschaften. Jedesmal in den Jahren 1830 bis 1836 ersah sich der Künstler die Weilburg mit ihrer wunderbaren Lage am Fuße des Ruinenberges und mit ihrem Empireportikus als Modell aus. Alle diese drei Blätter fehlten in der jüngst stattgehabten, sonst so reichhaltigen Wiener Alt-Ausstellung. Auch die beiden Decker, Vater und Sohn, fesseln durch ihre glanzvolle Art und eingehende verständnisvolle Charakterisierung. Stephan Decker, der Vater, ist durch ein überaus sorgfältig gemaltes Männerporträt vertreten, sein Sohn Georg (1894 in Wien gestorben) stellt eines seiner besten Stücke aus. Aigner erkennen wir in zwei lebensgroßen Porträts. Wohin wir im Saale blicken, winken uns alte, gute Freunde mit unbekannten Überraschungen! Janschas große Aquarelle, die Naturstudien Thomas Enders, eine fleißige Porträtstudie von Rober Theer (nach Kreutzinger), Romako, Eduard Gurk, Höger, Karl Geiger, Ed. Moeßmer, L. Wunsch —, da haben wir in Dutzenden gutgewählter Bilder den gesamten vor- und nachmärzlichen Staffeleiparnaß vor uns. Ihnen schließen sich die Modernen ohne Störung an. Wohl zeichnen sie anders als der mit ihnen unter einem Dache hängende Schwind, aber ihre Farbenbravour und ihre meist große technische Fertigkeit zwingt dem Beschauer doch Aufmerksamkeit und Anerkennung ab. Insbesonders ist es D. Kohn, der neben einigen in meisterhafter Manier ausgeführten Rötelstudien und Blättern in Dreistifttechnik das lebensgroße letzte Bildnis des Erzherzogs Rainer ausgestellt hat. Auch Karl Probst verrät großen Farbensinn, sein Bild »Durch die Blume« ist recht frisch und unmittelbar, ebenso sind die acht Porträts mit sorgfältigstem Studium der jeweiligen Art des Dargestellten durchgeführt. Schließmann, Dreger und Kuntz bieten ebenfalls insgesamt vorzügliche Leistungen. Pick-Morinos Stilleben interessieren durch die vornehme gehaltvolle Malweise und ihre überraschende Natürlichkeit. Von den ausstellenden Künstlerinnen zeigen Anna Walt mit einem reifen Porträt in Stifttechnik und Friedl Altmann mit graphischen Arbeiten Proben ihrer Tüchtigkeit. Auch die Pastellköpfe von Frau Dr. Strauß-Goldberger und die Landschaftsstudien der Damen Weislein-Liemert, Schmidt und Stritzl sind durchweg zu loben. Schließlich sei noch der feinen Wiener Waldlandschaften Zetsches, einer Mondlandschaft Hans Jülgs, der Genre-Studien Karl Kochaskas, Ludwig Kochs »In der Schwemme« gedacht, die teils durch den Reiz der Form und Farbe, teils durch ihre Wärme im Ton und in der Stimmung unter vielem Mittelgut hervorragen. Von plastischen Werken sehen wir einen ideal aufgefaßten jungen Goethe des älteren L. Glank, sehr hübsche Figuren vom Badener Undinenbrunnen von Meister Kassin, von diesem auch zwei prachtvoll in Bronze ausgeführte Kaiserschützen, einen fein harmonischen weiblichen Akt von Königsberger, sowie noch eine Reihe geschmackvoller Medaillen und Plaketten von Scharf, Tautenhayn, Radnitzky, Müllner und Vock. Der von dem Badener Lokalhistoriker Paul Tausig verfaßte Katalog enthält einen größeren Artikel über die Geschichte der Badener Kunst, der viel des Interessanten und bisher Unbekannten zum ersten Male weiteren Kreisen zugänglich macht. R. R.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

XI. Internationale Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München. Das internationale Preisgericht hat seine Tätigkeit beendet. Dasselbe setzte sich zusammen wie folgt: Vorsitzender: Prof. Albert von Keller, Maler; Schriftführer: Prof. Kunz Mayer, Maler.

Vertreter fremder Nationen: Belgien: Fernand Khnopff, Maler; Dänemark: L. V. Hinrichsen, Maler; Italien; Prof. Gerolamo Cairati, Maler; Niederlande: Prof. Hans von Bartels, Maler; Willy Martens, Maler; Norwegen: Prof. Hans von Petersen, Maler; Rumänien: Prof. Al. Tzigara-Samurcas; Rußland: Prof. Franz Roubaud, Maler; Schweiz: Prof. Albert Silvestre, Maler; Eduard Zimmermann, Bildhauer; Spanien: José Lopez Mezquita, Maler; Türkei: Ludwig Bolgiano, Maler; Ungarn: Prof. Fritz Strobentz, Maler. Münchener Künstler-Genossenschaft: Prof. Karl Georg Barth, Bildhauer; Prof. Franz Bernauer, Bildhauer; Johann Brockhoff, Maler und Graphiker; Hofoberbaurat Eugen Drollinger, Architekt; Oskar Freiwirth-Lützow, Maler; Prof. Franz Grässel, Maler; Stadtbaurat Dr. Hans Grässel, Architekt; Karl Kiefer, Bildhauer; Paul Krombach, Maler und Graphiker; Prof. August Kühles, Maler; Joseph Neumann, Radierer; Ludwig Sand, Maler; K. Wirkl. Rat Joseph von Schmädel, Architekt; Philipp Schumacher, Maler und Graphiker, Karl Thoma-Höfele, Maler; Franz Wolter, Maler. Münchener Secession: Prof. Joseph Floßmann, Bildhauer; Akademieprofessor Ludwig Herterich, Maler; Akademieprofessor Angelo Jank, Maler; Paul Rieth, Maler; Prof. Schramm-Zittau, Maler; Richard Winternitz, Maler. Luitpoldgruppe: Prof. Fritz Baer, Maler; Prof. Julius Exter, Maler. Künstlerbund »Bayern«: Prof. Karl Blos, Maler. Berlin: Prof. Hans Looschen, Maler.

Es wurden 26 Goldene Medaillen I. Klasse und 125 Goldene Medaillen II. Klasse zuerkannt. Ausser Wettbewerb standen Frankreich, Österreich und Schweden. Goldene Medaillen I. Klasse erhielten: Malerei: Begien: Léon Frédéric. Dänemark: Niels Pedersen Mols. Italien: Beppe Ciardi. Niederlande: Arnold Marc Gorter. Norwegen: Christian Krohg. Rumänien: Georges Mirea. Rußland: Grigori Bobrowsky. Schweiz: Max Buri, Edouard Vallet. Spanien: Eduardo Chicharro, José Maria Rodriguez-Acosta. Ungarn: Karoly Ferenczy. Münchener Künstler-Genossenschaft mit Deutschland: Leopold Schönchen, Paul W. Ehrhardt, Prof. Gilbert von Canal, Prof. Karl Albrecht. Secession: Prof. Julius Diez, Prof. Karl Becker-Gundahl, Richard Pietzsch. Luitpoldgruppe: Heinrich Brüne. Künstlerbund »Bayern«: Prof. Hermann Urban. Bildhauerei: Italien: Bassano Danielli. Künstler-Genossenschaft: Akademiedirektor Ferdinand Freiherr von Miller. Secession: Alexander Oppler. Baukunst: Künstler-Genossenschaft: Prof. Max Littmann. Graphik: Niederlande: Jan Toorop.

Goldene Medaillen II. Klasse erhielten: Malerei: Belgien: Armand Rassenfosse, Alice Ronner, Rodolphe Wytsman, François Smeers. Dänemark: Johannes Wilhjelm, Gad Frederik Clement.

Italien: Giovanni Maria Rastellini, Luigi Conconi, Mattei Olivero, Augusto Ortolani, Pietro Gaudenzi, Giuseppe Mentessi, Agostino Bosia. Niederlande: Marius v. d. Maarel, Frau Suze Risshop-Robertson, Willem Witsen, Willem Steelink, H. Buismann, D. Bautz, I. Israels. Norwegen: Amaldus Nielsen, Gustav Wentzel, Sigmund Sinding. Rumänien: Arthur Verona, Jean Steriadi, Stephan Lukian. Rußland: Apollinarij Wasnetzow, Alexander Makowsky, Stanislaus Lentz, Isaak Brodsky, Jurij Rjepin, Konrad Krzyzanowsky, Konstantin Gorbaton, Stanislav Joukowsky. Schweiz: Otto Wyler, Hans Emmenegger, Martha Stettler. Spanien: Elias Salaverria, José Ramon Zaragoza, Ramon de Zubiaurre, Julio Romero de Torres. Türkei: Jervant Kasasian, Panoss Terlémézian. Ungarn: Oszkár Glatz, János Pentelei-Molnár, István Boszuay, Lajos Szlányi, Gyula Glatter. Internationaler Saal: Karl Hagemeister. Münchener Künstler-Genossenschaft und Deutschland: Karl Gebhardt, Gino Parin, Georg Hänel, Prof. Karl Becker, Alfred Bachmann, Hermann Lindenschmit, Prof. Mathias Schmid, Hans Best, Emil Thoma, Leonhard Blum, Prof. Anton Hoffmann, Wolfgang Wagner, Otto Rau, Prof. Gebhard Fugel, Anton Gregoritsch, Prof. Friedrich Fehr, Erich Kips, Thomas Baumgartner, Prof. Rudolf Hellwag. Secession: Julius Seyler, Eugen Wolff, Karl Caspar, Julius Heß, Karl Vinnen, Karl Hans Schrader-Velgen, Joseph Kühn jr., Karl Reiser, Albert Lamm, Heinrich Eduard Linde-Walther, Max Unold, Gustav Jagerspacher, Felix Bürgers, Theodor Esser. Luitpold-Gruppe: Hans Heider, Rudolf Petuel, Ludwig Putz, Walter Schnackenberg, Alfred Marxer, Hermann Pampel, Emanuel Zaïris, Harry Schultz. Künstlerbund »Bayern«: Prof. Ernst Liebermann, August Lüdecke, Hermann Eißfeldt, Hermann Völkerling. Berlin: Leonhard Sandrock, Karl Wendel, Franz Türcke, Prof. August von Brandis, Willy Ter Hell, Prof. Hugo Vogel. Bildhauerei: Imre Csikász (Ungarn), George Minne (Belgien), Olga Wagner (Dänemark), Prof. Georg Busch (München K. G.), Paul Oesten (Deutschland), Hans Bauer (München K. G.), Prof. Fritz Klimsch (München Sec.), Willy Zügel (München Sec.), Ingebrigt Vik (Dänemark), Charles Jaeckle (München), Georg Müller (München), Hans Schwegerle (München Sec.), Stephan Fischer (München), Wilhelm Junk (Deutschland), Hans Frei (Schweiz), Valentin Kraus (München K. G.). Baukunst: Deutschland: Prof. Eugen Hönig und Karl Söldner, Ernst Haiger. Graphik: Deutschland: Eugen Ludwig Hoeß, Wilhelm Rögge, Erich Wolfsfeld. Dänemark: Peter Jested. Italien: Adolf De-Karolis, Guido Balsamo Stella. Norwegen: Olaf Lange.

München. Das neue Haus der kath. Studentenverbindung Änania wurde nach den Plänen des Hofbauamtmanns Heinrich Neu von den Gebr. Rank erbaut und im Juli vollendet.

Die Kirche zu Landsberg i. W. erhält soeben zwei neue Altäre, einen Hochaltar und einen Marienaltar, beide aus Kalkstein. Der erstere stammt von Otto Zehentbauer (München), der andere von Johann Sertl (München).

Kunstgewerbeschule der Stadt Köln. Das Wintersemester beginnt am 24. September. Bedingung für die Aufnahme ist im allgemeinen das zurückgelegte 16. Lebensjahr oder der Nachweis einer mindestens zweijährigen praktischen Tätigkeit. Die kirchliche Kunst wird an der Schule besonders berücksichtigt. Das nähere ist aus dem Inserat dieser Nummer zu ersehen.

Für die Kirche zu Itzbach malte der Münchener Künstler Basilio Coletti zwei größere Bilder. Für diese Kirche restaurierte er ein Bild des hl. Sebastian.

München. Die Ausmalung der Vierung und der Decke des Mittelschiffes in der neuen St. Annakirche stammt von Konservator Alois Müller, der auch mehrere Altarnischen und die Uhr im Turm über dem Mittelportal entworfen und ausgeführt hat.

München. Die Ausstellung von Schülerarbeiten der Akademie der bildenden Künste, die am Ende des letzten Semesters stattfand, bot ein sehr günstiges Bild. Mit Preisen wurden folgende Schüler ausgezeichnet: 1. mit der Großen Silbernen Medaille die Maler Max Beringer und Joseph Kuisl der Komponierklasse Jank, Peter Kallmann und Paul Rosner der Komponierklasse v. Stuck, Max Bergmann und Otto Dill der Komponierklasse v. Zügel, sowie die Bildhauer Eugen Henke, Richard Knecht und Arno Rickert der Komponierklasse Kurz und Angelo Negretti (für seine Figur Bacchus) und Adolf Thorwarth (für seine Gruppe »Verwundeter Krieger«) der Komponierklasse Schmitt; 2. mit der Kleinen Silbernen Medaille die Maler Rudolf Schmalzl (für seinen Karton zu einem Deckenbild) und Joseph Wagenbrenner der Komponierklasse Feuerstein, Karl Gatermann, Konrad Hommel, Franz Klemmer und Joseph Schmid der Komponierklasse v. Habermann, Thomas Baumgartner und Istvany Szent der Komponierklasse Jank, Franz Potocki der Komponierklasse v. Marr, Friedrich Pfeiffer (für seine Komposition Europa) der Komponierklasse v. Stuck, Andreas Bach und Bruno Große der Komponierklasse v. Zügel, sowie die Bildhauer Rudolf Seiler der Komponierklasse Kurz, Theodor Linz und Bernhard Morisse der Komponierklasse Schmitt und außerdem die Radierer Fritz Pauli und Anton Samz der Radierklasse Halm; 3. mit der Bronzenen Medaille die Maler Hermann Bergenthal (Klasse Feuerstein), Paul Benedikt (Klasse v. Habermann), Ljuba Babic (v. Stuck), Papanajotu, Max v. Schellerer und Heinrich Schütz (v. Zügel), sowie die Bildhauer Günther Brakebusch (Klasse Kurz), Hans Braun, Franz Bürgerling und Michael Gradl (Klasse Schmitt). Außerdem erhielten noch 79 Schüler öffentliche Belobungen.

Architekt Johann B. Schott (München) starb am 14. Juli im Alter von 60½ Jahren. Sein letzter großer Kirchenbau war die Errichtung der neuen Wallfahrerkirche in Altötting, von welcher die heurige Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst mehrere Abbildungen enthält.

In Vegesack bei Bremen soll dem berühmten Afrikaforscher Gerhard Rohlfs ein Denkmal errichtet werden, zu welchem Zwecke zwölf zumeist Berliner und Bremer Bildhauer aufgefordert wurden, Entwürfe einzusenden. Der erste Preis wurde dem Bildhauer Walter Hauschild-Berlin-Grunewald, der zweite Professor Wilhelm Haverkamp-Berlin zuerkannt. An dem Hauschildschen Entwurf ist eigenartig, daß der Künstler nicht ein einfaches Standbild geschaffen hat, sondern der geniale Forscher von ihm auf einem Kamel dargestellt worden ist. Es ist dadurch eine dekorative Wirkung erzielt und gleichzeitig eine Charakteristik des Dargestellten erreicht worden, da Rohlfs' hauptsächlichste Verdienste in der Erforschung der Wüste liegen. Die Ausführung dieses Denkmals ist in Stein gedacht. W. E. Walter-Berlin-Lichterfelde

Düsseldorf. In der städtischen Kunsthalle kam seit Ende Juni in Form einer Gedächtnisausstellung ein heimischer Künstler zu Wort, den man zu seinen Lebzeiten nur selten in der Öffentlichkeit begrüßen konnte, Theodor Groll, der jüngst heimgegangene feinsinnige Landschafter. Groll ist noch ein Künstler der alten Düsseldorfer Schule, deren Prinzipien er zeit seines Lebens mit Ernst und Erfolg vertreten hat. Zwar finden sich in seinen letzten Werken Ansätze zu einer freieren malerischen Behandlung, jedoch ist er sich im wesentlichen immer treu geblieben. Seine Stärke lag in der Wiedergabe vornehmlich italienischer Landschaften, deren Eigenart er noch durch Hervorhebung architektonischer Schönheiten zu betonen liebte. Namen wie Venedig, Fiesole, das Skaliger-Schloß am Gardasee, Verona deuten an, wo sein Geist und sein Pinsel am liebsten und deshalb auch am glücklichsten Befriedigung suchten. Besondere Aufmerksamkeit verdienen seine kleinen, tonschönen Skizzen vom Rhein und wenn man auch seinen größeren Werken hie und da diese in den Skizzen zur Geltung kommende Freiheit des Vortrags wünschen möchte, so findet man doch auch in den »glatteren« Werken genug Einzelheiten, die sein Künstlertum erkennen lassen. — Von den übrigen Künstlern, die augenblicklich in der Kunsthalle Proben ihres Könnens ablegen, sei noch Wolfgang Müllers (Dresden) gedacht. Müller bevorzugt eine emailleartige Maltechnik, die seinen Bildern etwas Gequältes gibt. Müller hat sichtlich Freude an dichterischen Gedanken. Er begnügt sich nicht damit, nur zu sehen, sondern möchte auch das Naturleben nachempfinden durch Symbolisierung poesievoller Erscheinungen. A. W. H.

Leipzig. Die seit Mai dieses Jahres eröffnete große »Internationale Baufach-Ausstellung in Leipzig« ist nach allen Seiten hin großzügig angelegt, sie bildet eine Sehenswürdigkeit für Deutschland und verdient mit Recht die Bezeichnung »Weltausstellung«. In der Hauptsache behandelt sie den Profanbau der Gegenwart und die mit ihm verbundenen Baukonstruktionen unter der Verwendung von modernen Materialien, besonders des Eisens und des Zements, aber es läßt sich auch feststellen, daß die kirchliche Baukunst hierbei nicht unberücksichtigt geblieben ist, denn fast in allen Ausstellungshallen können wir Pläne, Modelle, Photographien usw. von alten und neuen Kirchenbauten in Stadt und Land erblicken, die teils von Behörden, teils von Architekten hier ausgestellt wurden. Ebenso finden wir viele kunstgewerbliche Arbeiten für die gottesdienstlichen Gebäude in einigen Hallen, namentlich Glasgemälde, Stickereien, Schnitzereien, Teppiche usw., nicht minder Beispiele von Heizungsanlagen für Kirchen und im südlichen Teil des Ausstellungsparkes ward eine kleine Kirche erbaut, die in ihrem Innern mit Altar, Kanzel, Orgel, sowie stilvollen Glasmalereien ausgestattet ward, sie bildet zugleich den Abschluß eines Friedhofs mit zahlreichen Grabdenkmälern zumeist aus Naturstein, aber auch aus Metall und anderen Materialien, also soll hierdurch die Friedhofskunst eine Förderung erfahren.

Außer den schon erwähnten Plänen und Modellen in den verschiedenen Hallen sei auch noch die Ausstellung des protestantischen Vereins für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen gedacht, welche sich im Raum 10 des Dresdner Hauses befindet und Zeichnungen von ausgeführten Kapellen, Friedhofshallen, Kirchen, Pfarrhäusern usw. darbietet. Ferner sei gedacht der Ausstellungshalle für Literatur, wo gleichfalls viele kirchliche Bauten in Bild und Beschreibung behandelt werden, besonders in Berücksichtigung des neuzeitlichen Kirchenbaustils.

Außerhalb dieser Hallen kam ein turmartiger eiserner Bau zur Ausführung, welcher ein fünfstimmiges Glockengeläute trägt, das für eine Kirche in Thüringen bestimmt ist. Dasselbe wird durch eine sogen. Glockenläute-Maschine in Schwingung versetzt, die unter dem Glockenstuhl steht und durch den elektrischen Strom betrieben wird. Wir können hierdurch die Überzeugung gewinnen, daß solche Maschinen sehr genau und zuverlässig arbeiten. Sie haben denn auch im Verlaufe der letzten Jahre eine weitere Verbreitung gefunden namentlich die Glockenläute-Maschinen des Herforder Elektrizitätswerkes Bokelmann & Kuhlo in Herford; wir finden sie z. B. in den Domen zu Köln und Berlin, in den Stadtkirchen zu Koblenz, Hamburg, Bremen usw., wo durch sie sehr große und schwere Glocken in Schwingung versetzt werden. A. F.

Karlsruhe. Professor Ferdinand Keller wurde von der hiesigen Technischen Hochschule in Anerkennung seiner hervorragenden Leistungen, insbesondere in der Monumentalmalerei zum Doktoringenieur ehrenhalber ernannt.

Der Wettbewerb zur Gewinnung künstlerischer Plakate für die Badische Jubiläumsausstellung 1915 hatte folgendes Ergebnis. Es wurden preisgekrönt: I. Plakat für die Große Kunstausstellung Karlsruhe 1915: mit dem I. Preis (1500 M.) der Entwurf »Gelb-Rot«, Verfasser Herr Hans Schlier, Berlin; mit dem II. Preis (800 M.) der Entwurf »Gelber Greif«, Verfasser Herr W. Meyerhuber, Maler, hier; mit dem III. Preis (400 M.) der Entwurf »Grün und Gelb«, Verfasser Herr Paul Plontke, Maler, Berlin; lobend erwähnt wurden die Entwürfe: »Flora«, Verfasser Herr F. Spitzbarth, Hellerau-Dresden, »Grün 1913«, Verfasser Herr Rud. Czerny; München, »Tulpen«, Verfasser Herr Anton Kling, Hamburg, »3 Blumen«, Verfasser Herr Andreas Laber, Fechenheim a. M., »Styl«, Verfasser Herr Georg Preller, Leipzig. II. Plakat für die Badische Jubiläums-Ausstellung Karlsruhe 1915 (B-J-A): mit dem I. Preis (1500 M.) der Entwurf »Zähringen«, Verfasser Herr Gustav Schaffer, Maler, Chemnitz; mit dem II. Preis (800 M.) der Entwurf »Morgenstund ist Gold«, Verfasser Herr August Schäfer, Kunstmaler, hier; mit dem III. Preis (400 M.) der Entwurf »Judith«, Verfasser Herr Oskar Hessel, Essen a. Ruhr; lobend erwähnt wurden die Entwürfe: »Jubiläums-Strauß«, Verfasser Herr Paul Weise, Niederhäslich bei Dresden, »Mok«, Verfasser Herr Gustav Schaffer, Maler, Chemnitz, »Frucht«, Verfasser Herr Johannes Däßler, Dresden.

BÜCHERSCHAU

Seibold, Prof. Alois, Maler und Radierer in Prag, Die Radierung. Ein Leitfaden und Ratgeber. Mit 2 Kunstbeilagen und 10 Abbildungen. Eßlingen a. N., Paul Neff Verlag (Max Schreiber). 8°, VIII und 91 Seiten. Steif geheftet M. 2.—.

Der Verfasser bekundet mit Recht eine hohe Wertschätzung der Radierung: »sie wird zur Schrift, deren sich die Hand zum Niederschreiben des Erschauten, des innerlich Erlebten bedient«. Demgemäß kehrt er auch in seiner Anleitung die künstlerischen Rücksichten hervor. Dieser Umstand bewirkt, daß die Lektüre jedem Kunstfreund Winke zum Verständnis radierter Blätter bietet. Die technischen Unterweisungen sind lichtvoll und knapp. St. R.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H.
Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München

